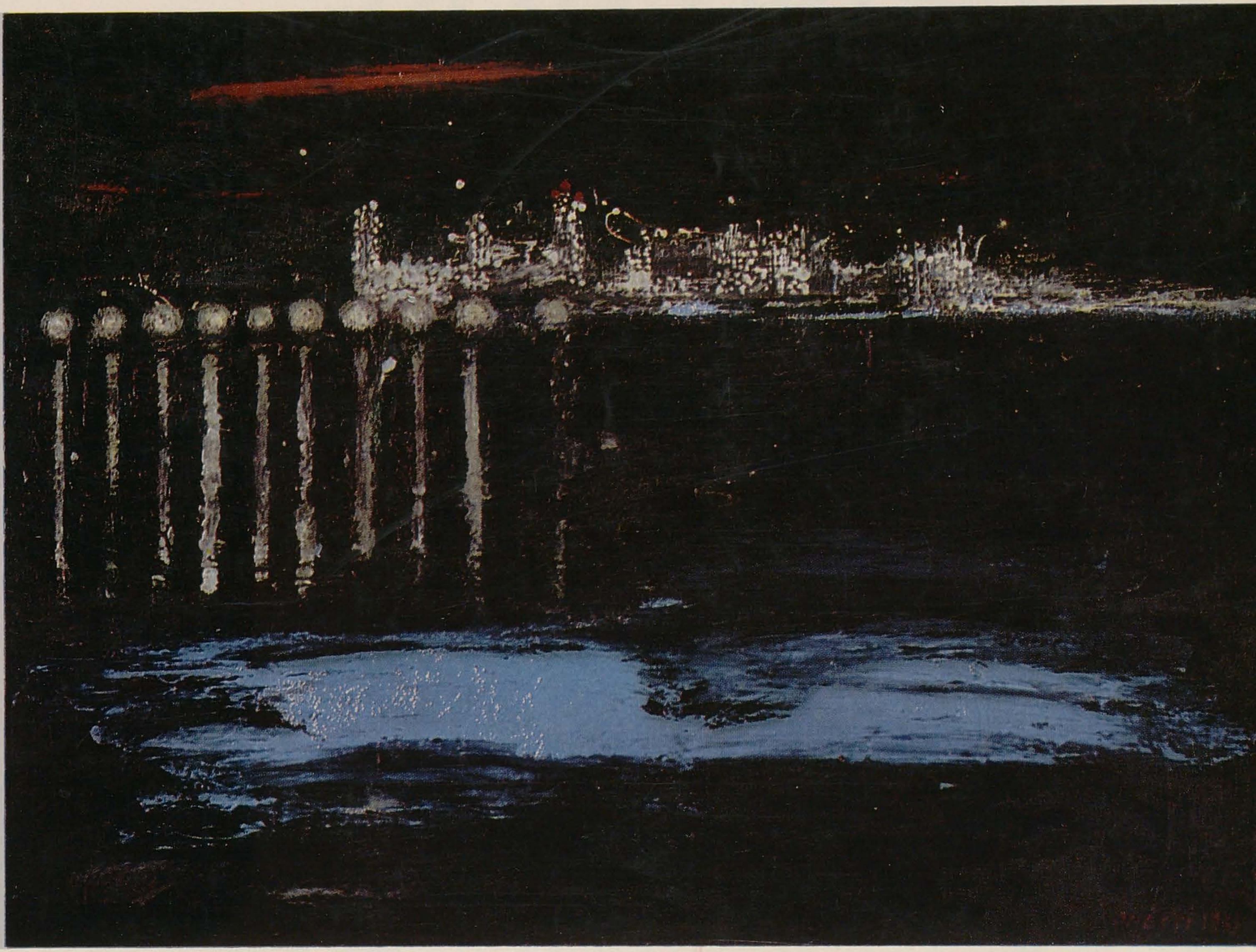


arta plastica 4

1964

arta plastică

REVISTĂ EDITATĂ DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ŞI UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI

cuprinsul

- MIRCEA DEAC: Despre critica de artă 163
- EUGEN SCHILERU: Probleme de creaţie plastică 165

Anul Michelangelo

- Prof. Dr. GH. GHIŢESCU: Forma şi expresia umană în arta lui Michelangelo 167
- ANCA ARGHIR: În faţa unui tablou de Lucian Grigorescu (Cu prilejul împlinirii a 70 de ani) 175

Atelier

- MARINA VANCI: Marcela Cordescu 179

Carnet

- ION VLAD: Gînduri despre sculptură 184
- EMIL MANU: Tudor Arghezi şi artele plastice 186

Artişti de peste hotare

- PAUL CONSTANTIN: Max Lingner 189

Puncte de vedere

- IOANA KASSARGIAN: Sculptura în aer liber 193

Simeze

- P. CONST.: Mimi Şaraga-Maxy 197
- JACK BRUTARU: Diodor Dure 197
- MARIN MIHALACHE: Theodor Simionescu 198
- PETRE OPREA: Iosif Cova 199
- ILEANA BRATU: Jenö Szervatiusz 200
  Paul Sima 201
- A.A.: Gh. Vînătoru 202

Meridiane

- M.V.: « Gott mit uns » (Ciclu grafic de Renato Guttuso) 203

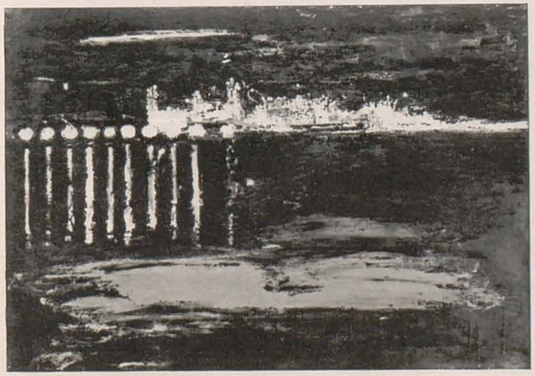
În sprijinul artei de amatori

- PAVEL CODIŢĂ: Evoluţia materialelor în pictură (II) 205

Cronica 215

Colegiul redacţional: Corneliu Baba, Brăduţ Covaliu, Mihai Danu, Mircea Deac, Ion Irimescu, Ovidiu Maitec, Jules Perahim (redactor şef), Paul Petrescu, Eugen Popa, Mircea Popescu.

Fotografii: *FLORIN DRAGU* • *Prezentarea artistică:* *RADU VELLUDA*
COPERTA I: EUGEN POPA: Nocturnă — Oneşti — ulei *COPERTA IV:* NETTI BIŢAN: Culesul roadelor — xilografie



4

ANUL XI — 1964

MICHELANGELO: Capul lui David, detaliu din statuia David, 1501—1504, Florența, Academia.
Legat încă antic prin echilibrul mișcării impus de geometria constructivă a blocului de marmură și de respectarea armoniei vieții fiziologice, David inaugurează primatul expresiei și al semnificației spirituale a reprezentării plastice, cu intensa viață sufletească imprimată în mișcarea și în trăsăturile figurii.

DESPRE CRITICA DE ARTĂ

MIRCEA DEAC

Una dintre întrebările principale adresate criticii noastre plastice contemporane, este aceea dacă ea contribuie și ajută la dezvoltarea artelor plastice. O asemenea întrebare ne determină în mod logic să ne gîndim la realizările, sarcinile și, mai ales, la slăbiciunile criticii noastre plastice.

Pornind de la ideea conform căreia critica de artă este de fapt estetică în mișcare, este firesc să o considerăm un sprijin activ al creatorilor. Acest sprijin are în esență trei direcții. Una din ele constă în a acorda la timp, just și competent o apreciere estetică izvorîtă din principiile marxist-leniniste, operelor de artă plastică, de a face o justă caracterizare tendințelor de dezvoltare a unor creatori sau a artelor noastre plastice în general, pe anumite perioade, de a releva manifestările pozitive din viața artistică și a le promova, sesizînd totodată tendințele dăunătoare în munca de creație a artiștilor, îndrumîndu-i și criticîndu-i argumentat și fără compromis. Critica noastră artistică a adus o contribuție însemnată la consolidarea liniei realiste a artelor plastice. Au apărut variate articole critice competente, în ultimii ani, în paginile ziarului «Scînteia», ale revistelor « Contemporanul », « Arta Plastică » și în ale altor publicații periodice, care au arătat necesitatea legăturii cu viața, au relevat ceea ce înseamnă spirit contemporan în artă, au combătut rătăcirile subiectiviste deformante. Nu-i mai puțin adevărat că au apărut și articole neinteresante, care nu au reușit să ridice și să dezbată probleme, să facă o analiză substanțială a operelor de artă. Deseori tonul politicos și ploconitor a contribuit la crearea de confuzii. Sînt și cazuri cînd unii critici se lasă atrași mai mult în improvizații literaro-artistice, făcîndu-l pe cititor să uite de opera în cauză și de artistul care a creat-o, aceasta pierzîndu-se în cuvîntarea poetică a criticului. Opera respectivă cu realele ei calități și lipsuri rămîne în acest caz pe ultimul plan. Această situație îmi amintește de cuvintele criticului Jean Paulhan — publicate într-o revistă franceză în 1958: « Cu cît este mai puțină claritate, cu atît se vede mai bine » (!). Altor critici le place adesea să folosească în analizarea operelor contemporane digresiuni în care abundă exemple din arta veacurilor trecute. E evident că acest lucru este dictat de dorința de a-și exprima gîndurile mai bogat, mai limpede, dar de cele mai multe ori aceste digresiuni nu îmbogățesc cu nimic conținutul și atîrnă ca niște podoabe supărătoare. Ele reprezintă o manifestare vanitoasă a dorinței de a demonstra erudiție enciclopedică și informare bogată literaro-istorică.

Se înțelege de la sine că, din cele spuse pînă acum, nu poate fi nicidecum vorba că criticii de artă i-ar fi interzis să folosească forma literară, aleasă, în care există elemente ale expresiei poetice. Dar adevărata analiză artistică presupune o cercetare a conținutului ideologic și a mijloacelor formei artistice, prin care este redat conținutul, în unitatea lor indisolubilă. Numai în cadrul acestei metode se poate vorbi de o analiză științifică valoroasă și generalizatoare a operelor.

Nu sînt rare cazurile cînd la analiză se subliniază numai concepția ideologică și conținutul operei, iar despre mijloacele de expresie prin care s-a ajuns la realizare nu se spune nimic sau se vorbește cu totul fugitiv ori superficial. Acest mod de critică este echivalent cu « literaturizarea » despre care am amintit. Pe acest drum de analizare a operelor, exista greșita părere potrivit căreia a vorbi despre mijloacele de expresie în artă, despre forma artistică, înseamnă a cerceta opera de pe pozițiile estetismului. Disprețuirea analizei formei artistice, a evoluției și originalității ei, nu ajută din punct de vedere al creației nici pe artist, nici pe spectator. Ea apare ca o frînă pentru înțelegerea totalității caracteristicilor operei. Există însă și reversul acestui mod de a gîndi: cercetarea numai a mijloacelor de expresie, deslegate de conținutul concret al operei artistice și îndeosebi de contextul ei istoric. Pot fi date o sumedenie de exemple. Sînt relevate ca scop în sine, socotite fiind succese calitățile compoziției, anumite volume, linii și pete, realizarea coloritului, factura deosebită, maniera tehnică a execuției etc. Citim de pildă, într-un articol, că un pictor a reușit să redea în tabloul său un « ritm al mișcării figurilor omenești », că tabloul său are un « colorit intensiv », că pictorul a realizat o bună factură în interpretarea tehnică și că este în general un creator original cu un înalt gust pentru formă. Însă despre conținutul ideologic, despre noutatea temei sau importanța sa, despre caracterul originalității sale în contextul evoluției artei, criticul nu spune mai nimic, iar cititorul pe bună dreptate se întreabă, atunci ce rost are relevarea tuturor calităților formei? Pornind numai de la concepție, putem să relevăm succesul sau insuccesul pictorului în domeniul formei. Există și o atitudine oarecum simplificatoare în a împărți operele în realiste și nerealiste. E o problemă care nu se poate rezolva în cele cîteva rînduri pe care le conține un articol informativ. În articolele noastre pare că știm totul și vorbim ca și cum vom rezolva totul. Fără îndoială că poziția ideologică de pe care vorbim este științifică și confirmată de istorie. Afirmarea hotărîtă presupune însă o elaborare de un nivel filozofic foarte înalt. Lupta ideologică imprimă muncii criticului răspundere și îi cere răspunsuri și analize reale, științifice. Este dăunător criticii să adopte scheme valabile într-o țară sau alta, la un artist sau altul, și să le aplice în activitatea sa. A gîndi cu propriul cap înseamnă primul pas spre analiza originală.

În loc de a da calificative, a eticheta simplist o operă de artă sau un artist, este mult mai instructiv să relevăm nuanțele, trăsăturile și particularitățile fiecărei opere și ale fiecărui artist într-un mod propriu, descoperind ceea ce alții nu au văzut.

În drumul său creator, fiecare artist talentat are atît succese, cît și insuccese. Nu este exclus ca un artist, care a realizat o serie de opere reușite și și-a cucerit un prestigiu în viața artistică, să treacă în activitatea sa, la un moment dat, printr-o criză în creație și să aibă lucrări slabe. Din nefericire însă, unii critici mînați parcă de nărav și « inerție » continuă să sprijine la artistul preferat și lucrările sale neizbutite și să « vadă » în ele meritele din lucrările lui bune, anterioare. Din astfel de critici « prietenoase » sau « diplomatice » nu au de

cîștigat moral, nici autorii lor, nici artistul și nici publicul.

« Gustul exclusiv pentru noutate, nota Paul Valéry, marchează o degenerescență a spiritului critic, căci nimic nu-i mai lesnicios decît să faci aprecieri cu privire la noutatea unei lucrări ».

Este un lucru știut și firesc în latura sa umană că artiștii primesc cu durere critica adresată lucrărilor lor slabe. Oricît de cinstit și de binevoitor ar proceda criticul într-un asemenea caz, totdeauna are în față riscul ca aprecierea lui să fie socotită din partea artistului ca un « atentat » împotriva prestigiului său de creație. De aceea este un lucru important ca autorul criticii plastice să dispună de capacitatea de a dezvălui toate calitățile din lucrările artistului, să le releve cu generozitate și stimulator. De obicei, în expozițiile noastre, de stat sau individuale, se disting un număr restrîns de lucrări, care atrag puternic prin calitățile lor sau impresionează prin slăbiciunile lor. Deseori se aud voci din partea artiștilor că un critic sau altul analizează, de la o expoziție la alta, lucrările acelorași artiști și că alte numeroase lucrări rămîn complet în umbră, fără să li se acorde vreo atenție. Începînd cu primele informații jurnalistice tipărite în ajunul deschiderii unei expoziții și terminînd cu analize mai aprofundate și mai mari ca întindere, comentariile și criticile se rotesc deobicei în jurul unui număr limitat de lucrări. Este un fenomen care nu poate fi socotit pozitiv. Mai degrabă el constituie o slăbiciune a criticii noastre plastice, slăbiciune ce se răsfrînge dăunător asupra orientării creației unui mare număr de artiști.

O altă direcție este aceea a muncii științifice și istorice a criticului — prin crearea unor lucrări de sinteză, teoretice, istorice sau monografice. În acest domeniu critica noastră de artă a abordat cu mai mult curaj lucrări monografice decît lucrări de sinteză — iar cele puține care au apărut sînt insuficient fundate pe analiza profundă a dezvoltării artelor, a tendințelor sale.

Nu se poate clădi nimic trainic dacă informațiile și fundamentarea teoretică nu sînt temeinice. Adeseori se sare de la Grigorescu direct la epoca noastră. O asimilare artistică nu poate fi luată în discuție, fără o considerare logică și istorică. Nu putem vorbi de Petrașcu fără Grigorescu. Nu putem înțelege pe Gheorghe Ionescu, fără Andreescu. Nu putem înțelege tendințele contemporane fără analiza fenomenelor petrecute după 1900. Numai faptul că putem împărți artiștii în cei care crează în numele atotputerniciei sentimentului și cei care meditează teoretic, rațional, creația — poate da o lumină interesantă asupra evoluției artei noastre, fără să mai vorbim de faptul că și la noi în țară avem reprezentanți ai impresionismului, fovismului, expresionismului, cubismului, simbolismului, ș.a.m.d.

Fără înțelegerea evoluției fenomenului istoric, înseamnă să forțăm înțelegerea contemporaneității. Criticii de artă trebuie să vină în contact mai strîns cu problemele mari ale artei plastice, atît din țara noastră, cît și ale artei universale. Fără îndoială, nu este vorba să adoptăm calapoade străine, dar este necesar să cunoaștem în ce condiții se crează, să cunoaștem temeinic punctele de vedere de pretutindeni. A desconsidera sau a ignora cauzele evoluției înseamnă a nu înțelege arta.

Este greu de presupus că cineva va apăra ideea infailibilității absolute a noțiunilor și aprecierilor făcute de critică — în care lucrurile au fost stabilite o dată pentru totdeauna. Critica și știința despre artă se dezvoltă, își revizuiește cele afirmate în lumina datelor noi acumulate. Studierea profundă și amănunțită a creației artiștilor după 1900, ca și a celor contemporani, va asigura posibilitatea reluării unor noi caracterizări, va înlesni periodizarea artei noastre plastice în lumina noilor date, va ajuta unei juste interpretări și promovări a tradițiilor. Aceasta va îmbogăți practica și sarcina criticii contemporane. Este interesant de subliniat că istoria artei noastre plastice, critica, nu au analizat cu suficientă profunzime evoluția concepțiilor artistice și a expresiei lor plastice după 1900 — astfel ca analizînd trecutul să aibă o privire mai clară asupra prezentului. Plecînd de la analiza trecutului, critica noastră trebuie să fie deosebit de atentă față de dezvoltarea tinerilor artiști. În ultimii ani au devenit cunoscute numele multor talente tinere. Unii dintre acești artiști au dovedit o rapidă dezvoltare a culturii lor picturale, a măestriei lor profesionale în general. Alții ezită, nu știu cum să înceapă, cum să devină ei înșiși. Ei așteaptă o analiză profundă a creației lor sau a colegilor lor. Nepriceperea lor de a pătrunde adînc în fenomenele de viață care dezvăluie artistului interesante subiecte, teme și idei, îi face să oscileze, să imite, să caute maeștri. Această nepricepere se datorează și lipsei de experiență, dar s-ar putea să se datoreze și unei oboseli prea timpurii, care duce la stagnare în creație. Creația tinerilor trebuie privită cu grijă, cu dragoste și cu nepărtinire. Adeseori, unii specialiști, prin excesivele lor încurajări și laude, crează în unii artiști tineri convingerea că sînt sau că au ajuns creatori desăvîrșiți, că au depășit pe maeștrii lor. Trecerea sub tăcere a slăbiciunilor existente în creația lor este un pericol. Se observă însă, în scris sau în discuții, și o îngăduință nejustificată asupra lucrărilor neizbutite ale unor artiști consacrați. Unii critici, pentru a nu da impresia că nu observă și că evită să critice producțiile artistice slabe, preferă să critice aspru și cu « curaj » operele neizbutite ale altor artiști, care n-au o autoritate deosebită în creație. O astfel de critică « militantă » și « intransigentă » față de insuccesele din creația artiștilor are totdeauna un efect moral negativ, care se datorează desigur criticului respectiv.

Adevărata fecunditate a unui critic constă nu atît în numărul lucrărilor sau în numărul lor de pagini ci în amploarea efectului lor.

A treia direcție esențială a activității criticii plastice constă în rezolvarea problemei de răspundere privind educarea estetică a publicului prin popularizarea a tot ceea ce este sănătos și viu în arta noastră. Cititorii văd în critica de artă măsura valorilor. Dar această problemă nu poate fi epuizată numai prin obișnuitele articole de popularizare a artelor plastice, prin ceea ce întîlnim în ziare sub forma unor materiale pur informative sau comentate subiectiv. Dificultatea constă în priceperea de a-l introduce pe spectator în specificul creației artistice, în priceperea de a-i dezvălui, a-i arăta și sublinia ceea ce este într-adevăr valoros sub aspect ideologic și artistic, ceea ce conține nou, original, important, viu o anumită operă de artă. Trebuie să ținem seama că nu totdeauna și nu toți spectatorii în contactul lor cu arta, au nevoie de mijlocirea criticii artistice, dar ei caută în lucrările de critică aprecieri aprofundate, explicații științifice. În anul acesta, cu sporită obiectivitate științifică, consecvență ideologică și seriozitate, revistele « Contemporanul » și « Arta Plastică» au acordat o atenție mai largă problemelor de artă plastică. Au reușit, de pildă, să ducă în dezbaterea cîtorva probleme actuale ale creației plastice o muncă susținută, continuă și eficace. Adeseori însă această mijlocire este necesară în interesul înțelegerii mai profunde și mai depline a unor opere de artă plastică de către spectatori. La noi, aproximativ puțini dintre acei care lucrează în domeniul criticii plastice au o pregătire specială pen-

(urmare în pag. 209)

PROBLEME DE CREAŢIE PLASTICĂ

EUGEN SCHILERU

Artistul, criticul, teoreticianul, esteticianul care luptă pentru realism, se opune atît academismului și naturalismului, cît și diferitelor variante ale formalismului și decadentismului. Referindu-se la această luptă pe două fronturi, Renato Guttuso sintetiza astfel obligațiile artistului cetățean al vremii noastre: « Nu e cu putință să ne închidem în nici o schemă. . . E un moment în care omul caută un nou umanism, care nu mai poate fi un umanism cultural și literar, ci un umanism integral. Nu există cale de mijloc, ci doar lupta pentru o cale nouă, plecînd de la propriile noastre fundamente ideologice. Lupta pentru adevăr e întotdeauna o luptă pe două fronturi, o luptă culturală justă, dificilă, pe două fronturi, împotriva pasivității convențiilor vizuale și împotriva soluțiilor la modă, iraționale, antirealiste. Ea ajută pe cel care caută adevărul, un adevăr viu, de descoperit și nu un adevăr clișeu. Trebuie să cunoaștem, să ne dăm seama de probleme, și să distingem; trebuie să-i ajutăm pe toți să cunoască, să înțeleagă, să distingă ».

Pentru noi realitatea obiectivă există și, dialectică, poate fi cunoscută. Cînd vorbim despre reflectare, nu avem în vedere o oglindă inertă, pasivă, care se plimbă, cu o egală indiferență, pe drumurile vieții, înregistrînd la întîmplare. Nu, artistul nu este această oglindă inertă, ci cineva care participă la realitate. Sau, mai precis, doar aceia care participă cu pasiune la realitatea pe care vor s-o reprezinte și care au mijloacele de a o reprezenta sînt cu adevărat artiști. De aceea noi dăm o asemenea importanță atît participării la viață a artistului, cît și formației sale ideologice.

Răspunzînd acestor două exigențe, artistul poate ajunge la stabilirea unei « ierarhii a realului » și la reflectarea acesteia în lucrările pe care le creează.

Pentru un artist autentic realitatea e deosebit de vastă, din ea făcînd parte nu numai datele imediate și evidente, ci și stările sufletești — ale lui sau cele pe care i le mărturisesc ceilalți — pe care nu le poate echivala perfect prin cuvinte, asociațiile de idei, asociațiile imaginative, visul etc. Opunîndu-se idealiștilor mistici care cred într-o lume invizibilă și transcendentă, care ar ascunde, ca un voal, lumea vizibilă și opunîndu-se de asemenea, celor care consideră inconștientul ca principalul determinant al vieții noastre, artiștii își dau seama că există atmosfere, senzații, asociații care pot fi cu greu și imperfect traduse în cuvinte, dar care pot fi făcute sensibile privitorului, care pot fi făcute vizibile, pictorii fiind aceia care sugerează « interiorul exteriorului » și redau « exteriorul interiorului ».

Dar faptul că realitatea apare artistului atît de amplă, de stufoasă, profundă, plină de contradicții, dialectică, îi impune acestuia o selecție. Nu totul poate avea aceeași importanță. Afară bineînțeles de cazul că el este un academist tradițional sau modern (formalist). În ce consideră esențial și ce nu în ierarhia pe care o stabilește, în selecția pe care o operează între elementele unei realități infinite, artistul își mărturisește un punct de vedere, o atitudine, o judecată. Acestea pot fi juste sau eronate, progresiste sau retrograde. În ierarhia realului pe care o recunoaștem noi, omul este figura centrală, dar nu orice fel de om, ci acela care trăiește și luptă în societate, cu luciditate și pasiune, împotriva mistificărilor, fetișurilor, alienării, împotriva exploatării, împotriva a tot ceea ce se opune realizării totalității sale umane. Un asemenea om nu vede într-o formație istorică și sfîșiată de contradicții o formație absolută și omogenă, consideră alienarea omului de produsul muncii sale și de el însuși, fragmentarea lui, pierderea de către el a unei viziuni globale asupra lumii și vieții, depersonalizarea lui, dificultatea comunicării cu ceilalți, drept fenomene proprii unei orînduiri agonice și nu permanente, « condiție umană » imprescriptibilă, cum susțin mistagogii contemporani în filozofie, literatură, arte plastice sau cinematograf.

Cerînd artiștilor să respecte o asemenea ierarhie a realului, noi afirmăm totodată că arta nu e scop în sine, că ea nu se poate mulțumi cu făurirea unor simple bucurii vizuale și că ea trebuie să participe la construcția omului și a societății. În același timp, din cele menționate se poate deduce cu ușurință că există și diferențe între sarcinile artistului care creează în cadrul unei societăți împărțită în clase antagoniste și cele ale unui artist care creează în cadrul unei societăți socialiste.

Ierarhia realului astfel înțeleasă, dictează în multiple probleme ale creației artistice. De pildă în problema subiectului.

Așa cum se știe, între subiect, temă și conținut nu se poate stabili semnul egal, al identității. Contrar concepțiilor estetizanților, subiectul nu e lipsit de importanță. René Huyghe îl numește chiar « această resursă majoră a artei ». Dar subiectul poate fi valorificat sau nu. Zadarnic un pictor introduce un peisaj industrial, un interior de uzină, o scenă de muncă, o figură pe care în realitatea obiectivă se citea un nou fel de a simți și de a gîndi, dacă toate acestea vor fi înregistrate și consemnate cu pasivitatea academismului sau prin ecranele formalismului. În acest caz subiectul rămîne un simplu enunț vizual, conținutul nou nu devine vizibil, sensibil.

Arta noastră nu e amenințată de academism sau de naturalism, dar în unele portrete se mai întîlnește o înțelegere greșită a asemănării. Portretul se menține la suprafață, redă doar o fizionomie ale cărei trăsături nu traduc nimic din personalitatea modelului, din calitățile lui morale caracteristice. Or, noi nu facem portrete pentru a populariza fizionomii, ci pentru a populariza universul de valori morale pe care-l întrupează contemporanii noștri. Fizionomiile care în pictură nu reliefează aceste valori umane, care rămîn inexpresive, nu se justifică pe nici un plan, sub nici un raport. Există desigur figuri obișnuite, care se descoperă expresive de abia după o îndelungată familiarizare, după o atentă și pasionată observare analitică. Soluția nu este să alegi figuri de o expresivitate imediată și să intitulezi portretele lor « Muncitor fruntaș », « Studentă » etc. De asemenea soluția nu stă nici într-o idealizare care ar împinge imaginea în convențional, în factice. Ea nu poate fi o soluție adevărată, justă, fertilă, decît în măsura în care se ivește ca rezultat firesc al unei reale descoperiri și cunoașteri a modelului, aptă să îngăduie selectarea amănun-

telor, găsirea acelor trăsături fizionomice, a acelei expresii care face vizibil interiorul, ceea ce latinul numea « forma mentis », sensibilitatea și mentalitatea unui om nou. Este ceea ce au reușit marii portretiști ai trecutului sau unii dintre portretiștii contemporani. Iar, într-o individualitate, trebuie subliniat felul în care ea participă la un ideal comun, felul particular de a întrupa un crez comun, comun și pictorului. S-a observat astfel că excelența artei portretistice a unui Masaccio, Piero della Francesca, Tiziano sau Rembrandt stă în aceea că fiecare dintre ei lasă să se întrevadă, într-o figură puternic individualizată, participarea acesteia la un univers sufletesc și moral mult mai extins, tipic pentru o categorie socială, la un anumit moment istoric. Așa cum am mai arătat, există aici o participare lucidă la lumea modelului. La rîndul ei, această participare se cuvine înțeleasă într-un mod nuanțat. Nu e vorba de simpatia pentru o anumită structură facială, pentru un anumit colorit, pentru un univers lăuntric singularizat pînă la izolarea de ceilalți. Pictorul se întîlnește și comunică cu modelul său pentru că are idealuri comune cu acesta. Meditînd asupra unei figuri individuale, pictorul meditează în cercuri mereu mai largi, mai cuprinzătoare, asupra unui nou fel de a simți și înțelege existența, fel care îl leagă de model, de toate modelele ce întrupează diferit idealul comun. Numai așa se stabilește un circuit continuu între model și artist, între imaginea artistică și privitor, numai așa ajunge pictorul să descopere privitorului, în particular, generalul, în aparență, esența, prin exterior, interiorul. Profunzimea unora dintre portretele lui Grigorescu, a autoportretelor lui Andreescu, a portretelor lui Luchian, a celor pe care le pictează astăzi Corneliu Baba sau Alexandru Ciucurencu, a ieșit dintr-o asemenea meditație și participație, apte să reveleze, în particular, generalul. Oprirea la suprafață, reflectarea pasivă, lipsa participației întovărășită de reflecție, mulțumirea cu transcrierea a ceea ce vezi, menținerea în planul vizualității fără ecouri afective și intelectuale, neobișnuința de a medita asupra situației pe care și-a creat-o omul în veac, asupra lui și asupra existenței sale într-un anumit moment istoric, iată ce poate conduce mai curînd sau mai tîrziu în fundătura convenționalului, platitudinii, inexpresivului.

Artistul realist luptă însă și împotriva ecranelor formaliste.

Pentru a putea continua trebuie să ne oprim asupra formalismului. Fără a putea face acum o analiză amănunțită a curentelor moderne, trebuie să atragem atenția asupra unora dintre caracterele lor.

Mai înainte de toate, socotim că a sosit timpul să procedăm la o analiză profundă, de pe poziții științifice, cu competență și simț al distincțiilor. Am spune de pildă că nu ne mai putem mulțumi să le catalogăm și să le expediem ca manifestări ale concepției « artei pentru artă ». Trebuie să continuăm lupta împotriva acestei concepții și împotriva variatelor ei camuflaje. Dar nu ne putem opri aici. Cînd reprezentanții unor curente formaliste pretind că și pentru ei arta e mijloc de cunoaștere, că imaginile lor îl ajută pe om să se descopere lui însuși, noi trebuie să examinăm cu competență pentru ca demascarea imposturii să fie totală, pentru ca să fie eficientă. Apoi nu toți artiștii moderni trebuie puși în aceeași oală.

Trebuie să procedăm la relevarea substratului idealist și adesea idealist mistic al acestor curente și în special al abstracționismului, a cărui filozofie implicită un marxist francez, Jean Pierre Jouffroy, o sintetizează astfel: « Cît despre avatarurile picturii abstracte, ele provin din faptul că această mișcare a fost, la origine, o revoltă idealistă împotriva naturalismului, ceea ce a făcut ca pictorii să ajungă la o concepție imanentistă și deci, pînă în cele din urmă, metafizică, în arta informală, mistică, incognoscibilul neputîndu-se reflecta decît prin procedee convulsionare și încrezîndu-se în ideea teologică conform căreia omul, produs și parte a naturii, nu o poate restitui în imagini decît punîndu-se în starea de transă cea mai inconștientă, cea mai lipsită de rațiune » și criticul încheie: « E oare nevoie să mai subliniez ce formidabilă regresiune în istoria umană constituie cei care visează la o pictură de protozoare? »

Analiza noastră critică trebuie să scoată în evidență accentuarea, de-a lungul succedării acestor curente, a crizei sentimentului realului. Mai mult încă, analiza trebuie să releveze faptul că aceste curente, prin fondul lor idealist și idealist mistic, prin această trecere de la agnosticismul impresioniștilor la misticismul celor mai multe curente din sînul abstracționismului, prin considerarea inconștientului ca factor determinant al vieții sufletești, prin considerarea alienării, depersonalizării, absurdului nu ca produse ale capitalismului, deci ca istorie, ci ca trăsături ale unei condiții umane eterne, imuabile etc., tind să încurajeze și să accentueze desinserția de real, să sădească în mintea oamenilor că aici nu e vorba de racilele unei formații istorice, ci de ceva contra căruia e inutil să lupți și pe care trebuie să te resemnezi să-l accepți. Rătăciți sau calculați, ei se acomodează cu alienarea, cu absurdul unei orînduiri nedrepte și împiedică, prin arta lor, lupta oamenilor pentru schimbarea destinului lor. Voluntar sau involuntar sporesc alienarea, mistificarea, absurdul. Există însă și artiști moderni, care, prezentînd toate acestea, le consideră istorice și nu condiție umană. Picasso, Guttuso, Rivera, Orozco, Siqueiros, Portinari, Ben Shahn sînt dintre aceștia.

Analiza critică a acestor curente trebuie să reliefeze și numeroasele ei contradicții interne. Cultivînd absconsul, inaccesibilul, originalitatea ca scop în sine, artistul sfîrșește prin a se depersonaliza. Amestecul de elemente împrumutate din arta primitivă, arhaică, a dementților, a copiilor, a naivilor și elemente împrumutate din civilizația industrială și tehnică a epocii noastre mărturisește din nou regresiunea, involuția. Criticul american Peter Selz, într-o prefață la catalogul expoziției « Noi imagini ale omului », deschisă la Muzeul de Artă Modernă din New York în 1959, laudă picturile expuse pentru « prezența lor ca imagine totemică » și afirmă că artiștii moderni trebuie să invidieze artistul tribal « pentru puterile lui vrăjitorești ». În același timp, această artă a pierdut viziunea globală asupra lumii și vieții, devenind arta unui fragmentarism mereu mai accentuat, deci mai strîmt, mai sufocant. Forma a fost ruptă de conținut, apoi la rîndul ei « fisionată », fiecare absolutizînd alt element al ei și unii ajungînd să afirme că forma este conținutul însuși. Sau cum observa cu uimire și tristețe Marc Chagall: « La apariția impresionismului ni s-a deschis o fereastră. Un curcubeu a început să strălucească la orizont pentru lumea noastră. Și deși această lume a fost colorată altfel și mai intens, ni se pare că a devenit mai strîmtă decît lumea naturalistă (Chagall numește așa realismul – n.n.) a lui Courbet, de exemplu. . . După impresionism a apărut lumea cubistă care ne-a introdus în subteranele geometrice ale lucrurilor. Cum după aceea abstracționismul a condus în lumea micilor elemente și a materiei. Astfel poți remarca îngustarea mereu mai accentuată a diapazonului și a scenei. Continuînd așa ai impresia că înaintezi spre o îngustare progresivă. »

(urmare în pag. 210)

FORMA ŞI EXPRESIA UMANĂ ÎN ARTA LUI MICHELANGELO

Prof. Dr. GH. GHIŢESCU

Geniul creator al lui Michelangelo este concentrat în întregime asupra reprezentării vieţii sufleteşti a omului, văzută ca formă şi mişcare corporală.

Modul său preferat de exprimare a fost sculptura, însă eliberarea forţei creatoare şi realizarea puternicei sale personalităţi a fost totală şi a căpătat dimensiuni neîntîlnite încă îndeosebi în pictură.

Viziunea originală a lui Michelangelo asupra formei şi expresiei umane apare pentru prima dată « teribilă » în pictura plafonului Capelei Sixtine, cu toate că la începutul acestei lucrări se împotrivise voinţei papei Iuliu II, declarînd cu modestie că nu este pictor. *)

În anii bătrîneţii, în aceeaşi capelă, tot în pictură a creat în Judecata din urmă, opera socotită prin măreţia sa echivalentul Infernului lui Dante, rupînd echilibrul artei Renaşterii şi ridicînd expresia la rangul unui principiu estetic nou.

În cele din urmă, la 75 de ani, în frescele din Capela Paulină avea să atingă limitele posibile ale echilibrului plastic, deschizînd drumurile lumii sentimentale şi retorice a manierismului.

Cu toată profunda originalitate, Michelangelo nu a fost o apariţie miraculoasă în cultura umană. Ceea ce a însemnat o bruscă revelaţie în viziunea sa plastică, realizată integral în pictura Capelei Sixtine, a fost precedat de o evoluţie firească în care se recunoaşte influenţa culturii Renaşterii din quattrocento.

Michelangelo a petrecut anii uceniciei sale mai întîi în atelierul lui Ghirlandajo, apoi, între 14 şi 17 ani, la Curtea lui Laurenţiu Magnificul unde a luat contact cu spiritele cele mai avansate ale timpului, filozofi, poeţi, diplomaţi, cîştigînd prietenia filozofului neoplatonician Pico della Mirandola şi a poetului Angelo Poliziano.

În formaţia sa spirituală s-au întîlnit misticismul religios catolic şi concepţia filozofiei neoplatonice despre « ideea care dă formă sensibilului » şi despre « frumuseţea prin care se întrevede Divinul ».

Michelangelo se dezvoltă sub influenţa idealismului statuarei antice, dar este pătruns de pozitivismul Renaşterii, considerînd ca şi Leonardo că arta este o operă a raţiunii, idee formulată de el în cuvintele « si pinge col cervello, non con la mano » — se pictează cu creerul, nu cu mîna.

Ca şi florentinii din quattrocento, Michelangelo a fost convins de prestigiul şi forţa unei arte fundamentată ştiinţific pe anatomie şi perspectivă. El a studiat la vîrsta de 19 ani anatomia pe cadavru şi a purtat în minte toată viaţa ideea realizării unui tratat de anatomie.

Alături de studiile de pe natură, contactul direct cu operele antichităţii la curtea lui Laurenţiu de Medici a avut fără îndoială o influenţă hotărîtoare asupra formaţiei sale artistice.

Antropomorfismul grec cu înţelegerea formei exterioare ca expresie a fiinţei întregi şi cu expri-

---

*) Celebrul răspuns dat papei, s-a păstrat în cuvintele : « non sendo io in luoco bon, non essendo io pittore » — Nu sînt în locul potrivit, nefiind pictor.

MICHELANGELO : Sclavul eroic, 1514—1516, Paris, Luvru.

marea întregului univers prin forma umană, se întîlneau la Michelangelo cu prețuirea valorii morale a omului dar și cu dragostea nețărmuită pentru formele și frumusețea corporală.

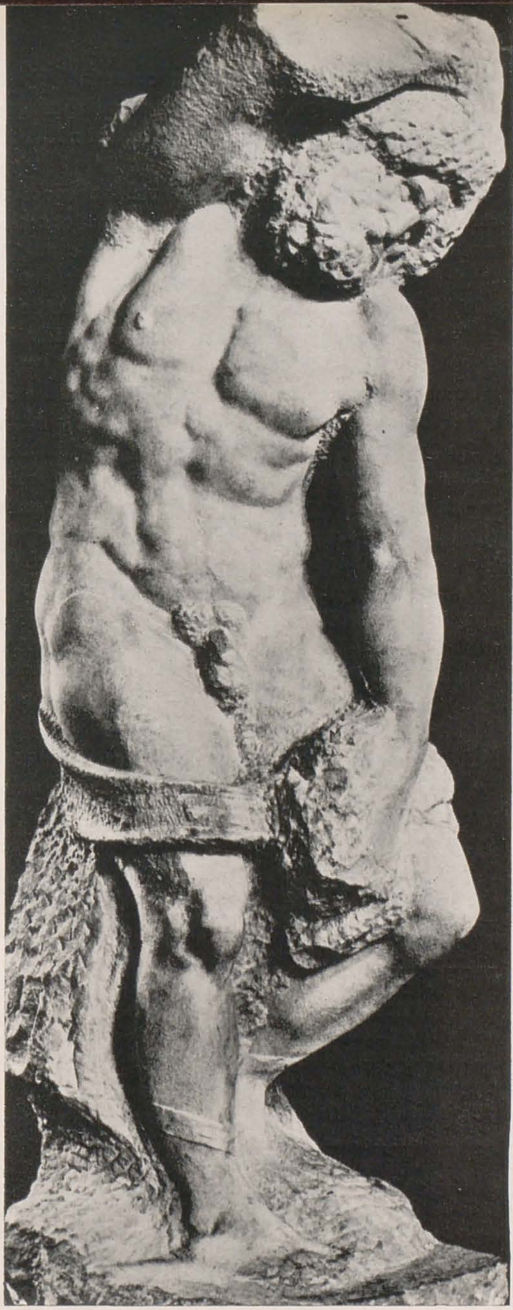
Primele sale plăsmuiri ale formei umane au fost copiile după antic : capul de faun, lăudat de Laurențiu, și capul lui Polifem (Muzeul din Florența), iar prima lucrare originală, Hercule luptînd cu centaurii, poartă semnele sculpturii antice, amintind de reliefurile sarcofagiilor, însă anunțînd în același timp energia, amploarea și eroismul formelor anatomice ale viziunii lui personale. Legată încă de antichitate apare și statuia lui Bacus (Muzeul din Florența) în care realizează concepția antică a unui personaj tînăr cu formele moi și cu morfologia indecisă, senzuală, a unui androgin.

În timpul realizării acestei lucrări (1496) Michelangelo se afla la Roma unde moștenirea artistică a imperiului antic era actualizată prin zelul de colecționari al papilor umaniști : Nicolae V, care înființase muzeul capitolin, Paul II, care strînsese în Palatul San Marc numeroase opere păgîne, și Alexandru IV Borgia rivalizînd cu primii în colecția de antichități. Ulyse Aldovrandi în tratatul său despre statuile antice *) amintește de admirația lui Michelangelo pentru operele antice : Leul devorînd un cal (Muzeul capitolin), Columna lui Traian, și mai ales pentru Apollo de Belvedere scos în acel timp din grădinile unei mînăstiri.

Acelorași ani ai seninătății clasice din opera sa aparține și Madona executată pentru Capela regelui Franței aflată în biserica S-tul Petru (1498—99). În această « pieta » Fecioara, în a cărei figură se recunosc trăsăturile dulci ale madonelor florentine și care are vîrsta fiului pe care îl ține pe genunchi, nu are nimic tragic în înfățișare, sau violent în atitudine. Ea privește cu o durere resemnată frumosul

*) Ulyse Aldovrandi : Delle statue antiche che per tutta Roma si veggono - Roma 1550.

MICHELANGELO : Adam și Eva, detaliu din compoziția Păcatul originar și Izgonirea din Rai, 1509—1510, Capela Sixtină. Anatomia personajelor lui Michelangelo este în același timp rezultatul unei observații realiste și a unei transformări generalizatoare care face din formele corporale elementele unui limbaj plastic coherent de o forță și măreție neîntîlnită. Spre deosebire de artiștii care au căutat efectele expresive în individualizarea formelor figurii sau construcției corporale, Michelangelo utilizînd mișcarea ca principiu expresiv unic a creat cu aceleași forme, cele mai variate și intense expresii. Uimitoarea asemănare a morfologiei celor două personaje, Adam și Eva, este ascunsă de puternica diferențiere expresivă masculină și feminină.



corp ale cărui forme amintesc mai degrabă de un somn profund decît de moarte, însă care lasă să se întrevadă subtilele cunoștințe de anatomie căpătate prin studiul cadavrului. Liniștea sa contrastează cu agitația draperiei pe care este așezat. În concepția acesteia se simte nota personală a temperamentului său tumultuos și originalitatea sa, subliniată încă prin semnătura eșarfei care încinge bustul madonei (Michel Angelus Bonarrotus Flor. faciebat).

Aceleiași tradiții quattrocentiste aparține și Madona comandată de burghezii din Brüges, și cele două Madone cu copilul, basoreliefuri (Bargello și Royal Academy).

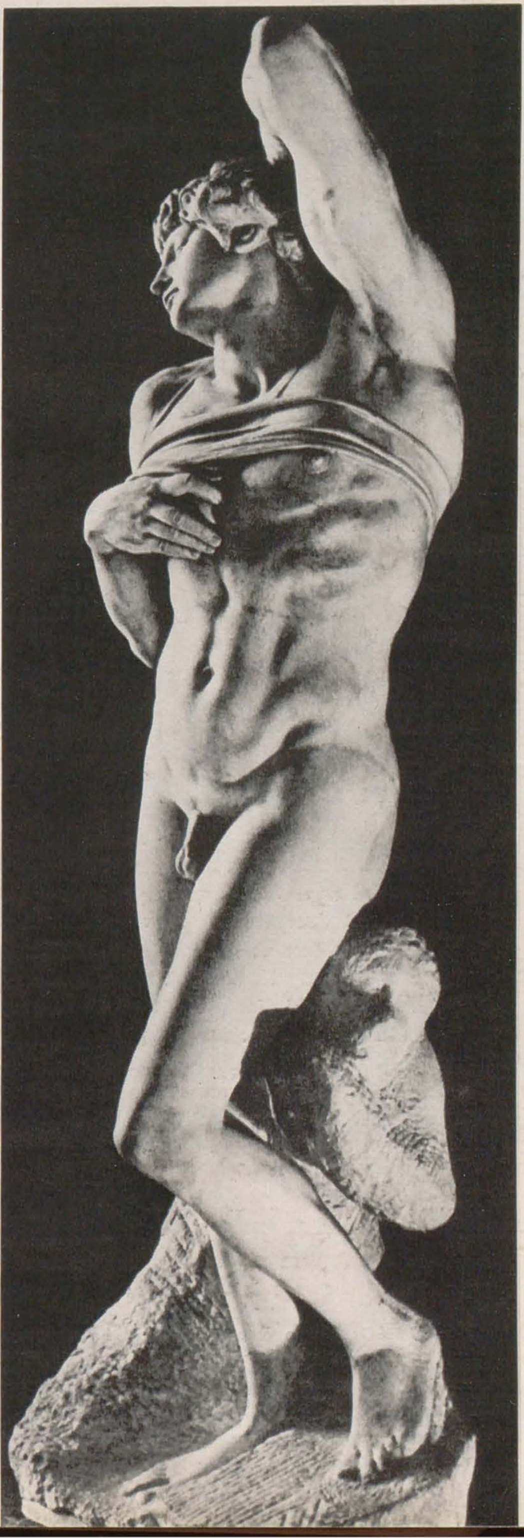
În drumul către cucerirea viziunii sale originale asupra formelor și expresiei, lucrările cele mai importante sînt: David cerut de conducerea Florenței și S-tul Matei, unul din cei 12 apostoli pe care trebuia să-i execute pentru Santa Maria del Fiore.

În statuia colosală a lui David (1501—1504) « il gigante » cum l-au numit contemporanii, este încă puternică influența anticului, în echilibrul mișcării, în proporțiile armonioase, în raportul echilibrat între planurile mari și detalii și în idealizarea înfățișării, care îl depărtează de concepția individualizantă a unui Donatello sau Verrocchio.

David este imaginat de Michelangelo ca un adolescent viguros, cu mîinile și picioarele relativ mari, cu un torace cu proeminența costală puternică și un bazin îngust delimitat cu precizie de regiunea flancului. Tensiunea iminentă atacului este evidentă în atitudinea corpului și membrelor, în desenul reliefurilor musculare și mai ales în mișcarea capului și expresia energică a figurii.

Păstrînd amintirea anticului în viziunea amplă a formelor, în acea manieră « a far grande », Michelangelo reușește pentru prima oară să conceapă forma ca expresie a unei energii interioare care orientează mișcarea segmentelor corpului și însuflețește detaliile anatomice.

Concepția unei corporalități dominată de forța morală, și a unui stil în care obiectivitatea oglindirii realității sau tendința idealizării sînt părăsite în favoarea expresiei se întîlnește ca un preludiu în lucrarea neterminată — S-tul Matei (din aceeași perioadă, 1505—6). Ea este precedată de aproape, cronologic, de pictura S-tei Familii a lui Angelo Doni (1503 Uffizi) desprinsă deja de arta quattrocentoului florentin, prin amploarea și depersonalizarea formelor concepute sculptural și ordonate



MICHELANGELO: Sclavul « gigantul bărbos » din grădinile Boboli, 1530—1533 (actual, în Florența, Academia).
MICHELANGELO: Sclavul murind, 1514—1516, Paris, Luvru.
În sclavii grădinilor Boboli, Michelangelo desăvîrșește în sculptură noua tehnică a expresiei pusă sub semnul unei intense suferințe morale.
Mînuind cu măiestrie reacțiile tonice emoționale, Michelangelo a creat în cei doi sclavi (din Luvru) contrastul revoltei active și al prăbușirii psihice și fizice.

« în piramidă » și prin mișcările cu sensuri opuse ale segmentelor, prin acel celebru « contrapposto » care va forma unul din leit-motivele operei michelangelești.

S-tul Matei depășește însă ca viziune epoca în care a fost conceput, intrînd în rîndul operelor maturității lui Michelangelo create în condițiile tragicelor evenimente sociale și politice ale patriei sale și amintind într-o largă măsură dispoziția sa pesimistă și protestatară din « sclavii grădinilor Boboli » (1530—33).

Personajul este văzut frontal în blocul de marmoră, în care este încă înlănțuit. Formele nedefinite în detaliu, arată făptura unui gigant contorsionat sub impulsul forței morale. Energica întoarcere a capului în profil și unghiul ascuțit al genunchiului stîng, dau corpului în ansamblu un aspect șerpuitor, anunțînd acea « figura serpentinata » ridicată la rangul unui principiu estetic de către artiștii și teoreticienii manierismului din secolul al XVI-lea *).

În 1505, la Roma, Michelangelo acceptă comanda faimosului monument funerar al papei Iuliu II, care a fost chinul vieții sale și una din principalele cauze ale stărilor depresive date de imposibilitatea în care era pus de-al realiza **). Chiar începutul acestei opere avea să fie amînat pînă după terminarea plafonului Capelei Sixtine.

În același timp la Roma, descoperirile arheologice ale antichității greco-romane culminează cu găsirea grupului Laocoon. Această lucrare pe care Michelan-

---

*) G. P. Lomazzo, elev al lui Leonardo și cel mai important teoretician al manierismului, afirmă că Michelangelo este primul care a recomandat « figura serpentinata ». (G. P. Lomazzo: Tratatto dell'Arte della Pittura, Sculptura ed Archittectura, 1584).

**) Fiind întrerupt și deviat de la execuția acestui contract prin solicitările noilor protectori. După 38 de ani de dureroase experiențe, la vîrsta de 67 ani Michelangelo mărturisea într-o scrisoare: « Mi-am pierdut tinerețea legat de acest mormînt (« io mi trovo aver perdutta tutta la mia giovinezza legato a questo sepultura »).

MICHELANGELO: Haman crucificat, detaliu din compoziția Esther și Haman, 1511, Capela Sixtină.
Pictura a fost terenul marilor îndrăzneli plastice ale lui Michelangelo. Ea a permis deslănțuirea întregii sale forțe creatoare, și a prilejuit atît desăvîrșirea stilului personal, cît și apariția destrămării și desechilibrului formelor care anunță declinul manierismului secolului al XVI-lea și al XVII-lea.

MICHELANGELO: Sfîntul Matei, 1505—1506? Florența, Academia.
Concepția corporalității dominate de viața morală, apare, ca un preludiu în această lucrare deosebită prin intensitatea expresiei de cele create în aceeași perioadă. Cronologia lucrărilor lui Michelangelo permite stabilirea unei curbe a viziunii sale cu recunoașterea perioadelor apariției apogeului și declinului legate de opera sa în pictură.
Sfîntul Matei preceda cu mult epoca apariției viziunii sale originale și amintește de perioada tîrzie a sclavilor grădinilor Boboli.

gelo a numit-o « il portènto » — minunea — împreună cu altele găsite în aceeași perioadă, printre care : Anteu, Torsul de Belvedere, Cleopatra, Tibrul, Nilul etc. au avut fără îndoială o influență hotărîtoare asupra desăvîrșirii stilului personal al creației sale. Dramatismul expresiei care stăpînește forma anatomică și patosul mișcării, care domină echilibrul static, realizat în statuara antichității tîrzii întîlneau la Michelangelo tendința impetuoasă spre expresie și voința eliberării forțelor interioare, tragic încătușate de formele corporalității vremelnice.

Pictura plafonului Capelei Sixtine (1508—1512) a fost prilejul deslănțuirii totale a forțelor creatoare ale lui Michelangelo și a desăvîrșirii viziunii sale originale asupra formei și expresiei umane. Prin amploarea fără precedent a manifestării plastice, prin unitatea și coherența imaginii omului multiplicat în cele mai variate aspecte, decorația plafonului Sixtinei este opera în care se întîlnesc și se desăvîrșesc motivele originalității lui Michelangelo apărute parțial în lucrările anterioare și în care se contopesc într-o concepție personală, toate influențele, decelabile în opera sa, pînă atunci.

Această imagine nouă a omului este realizată în cele 350 de personaje din fresca ce acoperă suprafața de patru mii de metri patrați ai plafonului Sixtinei. Ei sînt eroii evenimentelor din episoadele vechiului testament care vorbesc despre creația și destinul omului.

Michelangelo a conceput și realizat edificiul teologic și arhitectonic al decorației plafonului, singur. Aceasta nu are nici o legătură cu frescele pereților laterali, ai capelei, operă a maestrului său Ghirlandajo și a lui Botticelli, povestind viața lui Crist și a lui Moise cu formele și costumele curtenilor Renașterii.

Numeroasele personaje din fresca plafonului nu mai formează cortegii ca în compozițiile quattrocentoului ci sînt ordonate într-o arhitectură ideală, clară, suprapusă celei reale, ritmată de coloane și de arcuri care divid bolta în 9 compartimente. Cele 9 compoziții ale centrului plafonului (dintre care 4 mari și 5 mici, încadrate de cîte 4 personaje simbolice, « ignudi ») sînt grupate în trilogii, amintind de ritmul și ordonarea dantescă. *)

MICHELANGELO : Moise, 1513—1516, detaliu, Roma, San Pietro in Vincoli. Comparația picturii și sculpturii lui Michelangelo revelează deosebirile modalităților gîndirii și tehnicii în cele două genuri și prilejuiește unele din cele mai adînci învățăminte plastice. Michelangelo a accentuat la maximum subordonarea formei sculpturale materiei, ajungînd să suprime complet golurile create de mișcarea membrelor.

*) Ciclul creației lumii cuprinde : Separarea luminii de întuneric, Despărțirea soarelui și lunii și Binecuvîntarea pămîntului ; Ciclul păcatului cuprinde : Creația lui Adam, Creația Evei, Păcatul și izgonirea din Rai ; Ciclul legăturii cu Izrael cuprinde : Sacrificiul lui Noe, Potopul și Noe și fiii săi.

MICHELANGELO: Pieta Rondanini, 1555—1564, Milano, Castel Sforza. În această ultimă meditație asupra morții, Michelangelo dematerializează formele și se exprimă pictural în umbră și lumină. El reia aici, ducînd la extrem, tehnica vibrației suprafețelor, prin urmele instrumentului de cioplit.

Compozițiile încep cu ciclul Noe și Potopul situate deasupra intrării în capelă și sfîrșesc cu compozițiile creației, care se află în partea opusă, spre altar. Acesta a fost și sensul înaintării lucrării lui Michelangelo, fapt atestat de istoriograful Condivi și vizibil în evoluția formelor către simplificările grandioase ale finalului lucrării.

Cadrul imens al bolții este legat de pereți prin compozițiile situate deasupra ferestrelor, în lunetele triunghiulare încadrate de borduri de stuc, și prin cei 12 giganți (7 profeți și 5 sibile) situați între coloanele imitînd marmora sculptată, susținute de cîte doi tineri atleți goi și terminate înspre boltă cu soclurile pe care sînt așezați « ignudi ».

Cele 4 triunghiuri sferice prin care sînt racordate extremitățile bolții cuprind scene care povestesc eliberarea poporului lui Izrael.

Mărimea personajelor descrește în sensul înălțimii bolții de la profeții giganți cu dimensiuni de 3—4 ori mai mari decît natura, către « ignudi » și către figurile compozițiilor centrale care creează iluzia unei lumi situate în spațiul înalt, ceresc. Ele cresc, de asemenea, în sensul lungimii bolții de la personajele potopului, cu dimensiuni naturale, către formele cu dimensiuni supranaturale ale personajelor creației și de la profetul Zaharia situat la extremitatea dinspre intrare a bolții către colosul Josuas situat deasupra altarului. De data aceasta percepția simultană a bolții cuprinsă din perspectiva intrării, egalizează personajele menținîndu-le în spațiul fictiv, fără perspectivă.

Indiferent de dimensiuni, omenirea lui Michelangelo are o înfățișare ideală, supraumană. Formele masculine sau feminine sînt uneori atît de puțin diferențiate încît corpul pare că aparține unei forme interumane cu caractere anterioare diferențierii. Anatomia personajelor are trăsături ample, atletice, cu simplificările și generalizările care le apropie de grandoarea creațiilor antice, cu minime indicații ale caracterelor vîrstei, și fără diferențieri tipologice constituționale. Lumea lui Michelangelo are înrudirea înfățișării descendenților unei făpturi unice.

Cu aceleași forme, eroii lui Michelangelo alcătuiesc totuși o lume extraordinar de bogată prin deosebirile expresiei. Marea varietate a lumii lui Michelangelo este realizată prin animarea formei de către o puternică și bogată viață sufletească. Anatomia unică este instrumentul manifestării unor forțe care o transced, forța spirituală și valoarea morală care diferențiază lumea sa, în creatori, în făpturi create, în aleși ai creației, în repudiați sau sacrificați.

Afectele puternice: spaima, mînia, furia, puternicele instincte materne sau filiale, dau o viață deosebită acelorași structuri corporale care capătă o semnificație particulară numai ca expresie.

Față de predecesorii săi din quattrocento, Michelangelo apare cu totul nou prin puterea de descătușare a mișcării de convențional, prin capacitatea de eliberare a figurilor reprezentate în grupările scenice și relațiile formale pur decorative.

Personajele lui Michelangelo trăiesc drama existenței umane, iar Michelangelo apare ca un extraordinar cunoscător al gesticii expresive simbolice sau ideative, al limbajului mimic afectiv și al expresiei emoționale, urmărită de la modificările de tonus ale musculaturii corporale, cu atitudinile segmentare corespunzătoare, pînă la subtilele nuanțe ale mișcărilor faciale.

În Potopul, eroii planului întîi, de dimensiuni naturale, sînt de abia vizibili distinct la înălțimea de 25 de metri a plafonului. Drama este reprezentată prin trei episoade dintre care, grupul vîslind spre corabia salvatoare este cel mai îndepărtat. Prin aglomerația tumultuoasă a corpurilor goale el amintește de bătălia de la Cascina *). Efectul dramatic este concentrat asupra grupului celor salvați temporar pe o înălțime a pămîntului, spre care este condusă succesiunea planurilor și desfășurarea mișcării compoziționale. Aici sînt urmărite principalele reacții ale conștiinței umane în fața catastrofei: protecția maternă, solidaritatea conjugală și socială, atașamentul egoist pentru avuția inutilă, paroxismul instinctului de conservare personală și epuizarea totală cu pierderea reactivității fizice și psihice.

Scena potopului este încadrată, printr-o derogare de ordin plastic de la ordinea cronologică a evenimentelor biblice, de cele două scene legate de legenda lui Noe: sacrificiul lui Noe și Noe și fiii săi. În ambele, aspectul fizic al personajelor, Noe reprezentat ca un bătrîn silen, fiii, adolescenți, cu formele statuare — ca și ordonarea lor în compoziție, amintesc de sarcofagiile antichității și de scenele jertfelor păgîne.

---

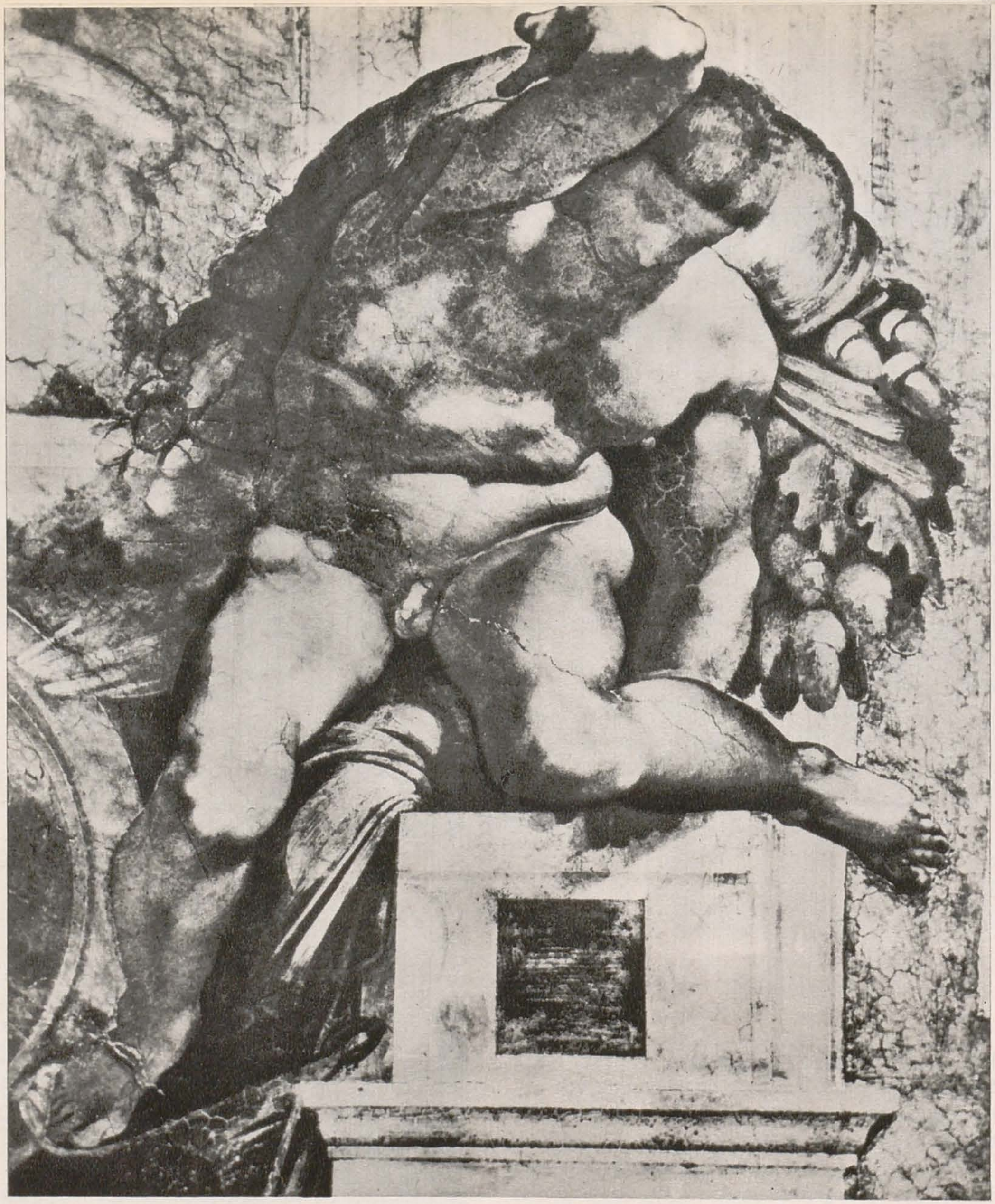
*)În bătălia de la Cascina (1503), operă rămasă ca proiect în cartoanele desenate și păstrate în gravurile lui Aristotele da San Gallo și Marc Antonio, Michelangelo imaginase un episod al luptei care punea în valoare marea sa știință a formelor și mișcărilor corpului.

MICHELANGELO: Detaliu din Creația soarelui și lunii, 1511, Capela Sixtină. În pictură, dificultățile tehnice ale execuției nu au pus nici o stavilă gîndirii plastice și imaginației poetice a lui Michelangelo.

În ciclul creației care ocupă porțiunea centrală a bolții, corpul uman care este de două ori mai mare decît mărimea naturală în prima scenă (dinspre intrare) crește treptat către a treia. În Păcatul ca și în Izgonirea din rai, episoade simetrice — deoparte și de alta a pomului făgăduinții — corpurile personajelor Adam și Eva au căpătat formele ample michelangelești cu capul disproporționat de mic și cu mase musculare greoaie, fără reliefuri de detaliu. Figura feminină cu forme atletice, este diferențiată îndeosebi expresiv, de figura masculină. Inconștiența și seninătatea femeii contrastează cu expresia îngrijorării și presentimentelor bărbatului în prima scenă, iar groaza care-i micșorează făptura și gestul de protecție feminină este diferențiat de imensa tristețe întipărită în expresia figurii bărbatului, în scena a doua.

În Creația Evei, Michelangelo folosește un motiv al tradiției iconografice întîlnit deja într-o formă oarecum asemănătoare la Iacopo della Quercia (în biserica S-tul Petoniu din Bolonia). În fresca lui Michelangelo însă, prin simplificarea compoziției și formelor, este potențată valoarea simbolică a creației. Actul invizibil este materializat prin gestul de chemare al Creatorului, și prin trecerea de la atonia somnului lui Adam, la atitudinea oscilantă a Evei, care se ridică aspirată ca de o forță magnetică.

În creația lui Adam, Iehova înaintînd într-un vîrtej materializat de faldurile mantiei și susținut de forțele aerului personificate — transmite influxul vital, gigantului molatec aderent încă materiei. Imensele pete închise formate de grupul lui Iehova și de figura lui Adam împreună cu terenul pe care stă, sînt despărțite printr-un spațiu diagonal în care se profilează pe cerul deschis simbolul transmiterii vieții, mîinile care se apropie prin degetul index, una întinsă energic, încordată de forță, alta încă atonă, înclinată ușor în jos.



MICHELANGELO: Figură decorativă « Ignudo », 1509—1510, Capela Sixtină. Imaginii științifice și senzuale a nudului, redescoperit în Renaștere, Michelangelo opune viziunea unei corporalități dominată de forța spirituală. Amplificînd formele pînă la diform și urmărind consecințele extreme ale tehnicii contraosto, el crează noi mijloace expresive cu efecte dramatice puternice.

În următoarele trei scene Iehova crește în dimensiuni, iar cele trei etape ale creației sînt un prilej de a reprezenta trei aspecte teribile ale dumnezeului antropomorf. Viziunea vîrtejurilor faldurilor, formînd imense pete închise pe griul cerului, este reluată și amplificată. Ele lasă să se desprindă, profilate de asemenea, închis pe deschis, brațele și mîinile simbolizînd prin mișcările ample și violente, forța și energia creatoare. Forma și expresia au atins în aceste scene limitele unui echilibru, dincolo de care, forma este complet subordonată forței expresive. Această concepție care reprezintă concluzia viziunii lui Michelangelo încheie perioada plafonului Sixtinei, cu ultimele compoziții înfățișînd episoade din « Salvarea miraculoasă a poporului Israel », Șarpele de bronz și Esther și Haman. Prima prin tumultul corpurilor condamnaților torturați și mișcarea vie a grupului aleșilor animați de expresia speranței, anunță Judecata din urmă, realizată cu 30 de ani mai tîrziu, iar cea de-a doua, prin deformările și viziunea picturală a imensului corp al lui Haman crucificat, amintește de ultima sa lucrare, martiriul S-tului Petru.

Din aceeași epocă a finalului lucrărilor plafonului (1512) sînt profeții și sibilele situați deasupra altarului: gigantul Ionas, în paroxismul unei contorsiuni, văzută în racursi, grupul ultimilor patru ignuzi cu cele mai violente mișcări, Sibila libică al cărui corp formează un S și profetul Ieremia în atitudinea unei profunde depresiuni.

La extremitatea opusă a bolții — compozițiile triunghiurilor sferice, ale începuturilor picturii plafonului, cu aceeași temă a salvării poporului Israel și cu subiectele: David și Goliat și Iudit și Holofern (datînd din 1509), au fost asemănate prin simplitatea concepției cu frescele lui Giotto. De asemenea, în legătură cu personajele primelor compoziții, cu primii ignuzi, profeți și sibile (Zaharia, Ioel și Sibila Delfică) s-a spus că Michelangelo a început decorația plafonului Sixtinei ca sculptor și a terminat-o ca pictor.

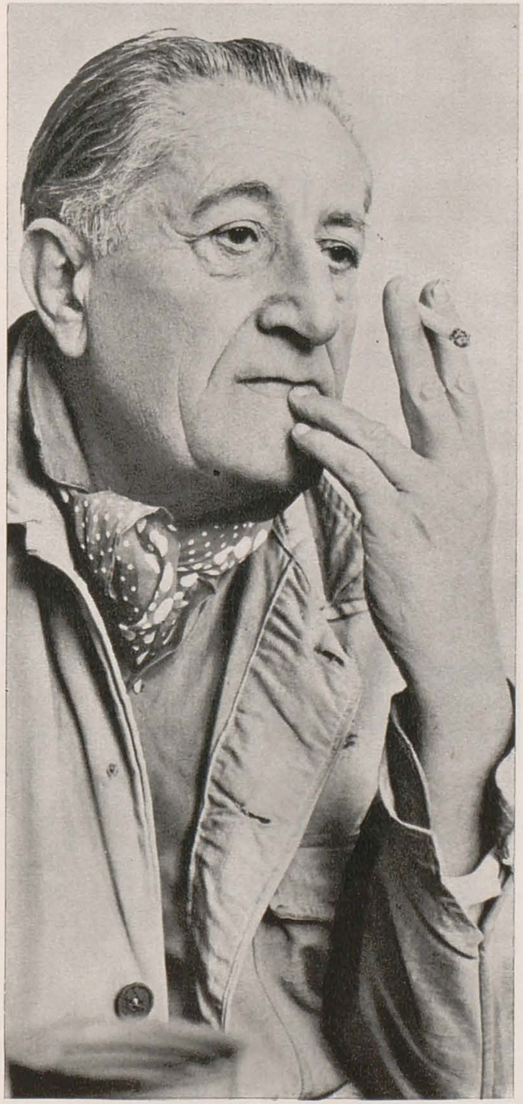
Indiferent de epoca creației și deosebirile de tempo a mișcării și de factură a execuției, Ignuzii și giganții profeți și sibile reprezintă întruchiparea unei vieți sau energii interioare care se deslănțuie prin forța proprie. În aceste figuri care nu au nici o relație cu ambianța înconjurătoare Michelangelo

(urmare în pag. 213)

ÎN FAȚA UNUI TABLOU DE LUCIAN GRIGORESCU

CU PRILEJUL ÎMPLINIRII A 70 DE ANI

ANCA ARGHIR



Compozitorul creează o realitate sonoră din armonii noi, fără model exterior. Poetul generează imagini inedite, fără echivalent direct în natură. Pictorul e în chip necesar legat de un model care îi concurează imaginea: cerul acesta l-a făcut mai bine natura decît el ; seninul acestei frunți îl exprimă natura înaintea sa. El, pictorul, pare sortit să vie mereu cu un pas în urma unor tipare prin definiție perfecte, fiindcă sînt forme consubstanțiale, cu expresii necesare și nu-i critic care să poată descoperi artificiu sau inadvertență în imaginea aceea. Așadar, tu, pictor, te opintești mereu să adaugi naturii omul : cerul din tabloul tău e un cer înțeles și mesajul tău nu e frumosul cer (el e al vieții obiective) ci e înțelegerea cerului. Dar ca să faci această mică, subtilă, precizare, trebuie să lucrezi ca un Luchian « în felul naturii ». Natura nu se ascunde că e un meșter neobosit, care ia în fiecare clipă de la capăt munca de a urni planetele. Tu, cel care te înalți pe vîrfuri ca să atingi cu creștetul o stea, îți precizezi poziția față de natură : ea nu poate da decît banalul adevăr ; atunci eu o să dau ceea ce nu poate da ea, artificiul. Cu cît ești mai contrar naturii, cu atît orgoliul tău de concurent e mai liniștit : azi am făcut un soare triunghiular și albastru ! . . . știu crea, ori ba? Omul însă, croit în conformitate cu natura, nu poate gîndi decît sub soarele ei banal, rotund și auriu. E o lege atît de dreaptă încît trece pe lîngă tine neobservată ca lada cea mică și ponosită plină de comori pe care a ales-o fata-moșului-cea-cuminte.

Cam așa (mai puțin « literar » bineînțeles) m-am gîndit, dealtfel, simplist, în fața celor mai recent văzute tablouri de Lucian Grigorescu.

Într-o retrospectivă imaginară, a creației sale, toate momentele din evoluția lui Lucian Grigorescu apar convergente spre o artă de echilibru între senzorial și cerebral. Pictura sa de azi cu sentimentul ei plenar, cu expresia ei explozivă, e sinteza celor mai profunde caractere ale personalității sale, caracterele afirmate cu succesivă vehemență în momentele dezvoltării sale.

Fiecare moment din evoluția sa a adus o concluzie viabilă care s-a adăugat alteia, în aluviuni de experiență. (Există și alt mod de a evolua, convulsionat, prin aruncări succesive în contrare, prin încercări și abandonări care pot slei încrederea în sine).

Începuse cu o pictură preponderent intelectuală, desenată precis, colorată speculativ, în armonii logice, temperate, cum e natura moartă cu vase de la Muzeul Zambaccian. Etapă de bun augur, vădind la tînărul artist o seriozitate de studios al muzeului. Apoi o vreme de violentă revanșă temperamentală, desfășurată crescendo în deceniile interbelice. O pictură de impetuos lirism senzorial, de entuziasm cromatic, lucrată « în fața motivului », emancipată de reguli clasice, supusă totuși unei rigori constructive discrete, care face din dezordine o ordine specifică (precum în natura moartă cu ghips de la Zambaccian). Pictează cu un regim de lumină purificat intelectual, o lumină plină, frontală, fără umbre, anulînd volumele dar păstrînd sentimentul spațiului printr-o scrupuloasă perspectivă aeriană. Sugestia acestei lumini vine din natura intens solară a Coastei de Azur, regăsită pe coasta Mării Negre, are prilej de confirmare în pictura post-impresionistă și e încurajată de gustul vremii pentru arta « de senzație ». Din acest timp sînt peisajele de la Cassis, acum expuse la Galeria națională, Catedrala Notre Dame, din Iași, priveliști dobrogene.

Fără geometrie și linie aparentă, voindu-se pur cromatică, această pictură e totuși construită plastic și calitatea ei muzicală izvorăște nu numai din armonia sugestivă a culorii ci și din ritmica discretă a construcției implicată în masele de culoare. E o pictură de elogiu al naturii și al comprehensiunii sensibile, o imagine de loc servilă, totuși mereu

LUCIAN GRIGORESCU: Fete citind — ulei

fidelă, naturii. Aparenta ei spontaneitate e laborios și permanent pregătită de o receptivitate vizuală neobosită, avidă. Peisagistică « după model », ea își depășește modelul revărsînd asupra lui bogăția impresiilor adunate în memoria retinei.

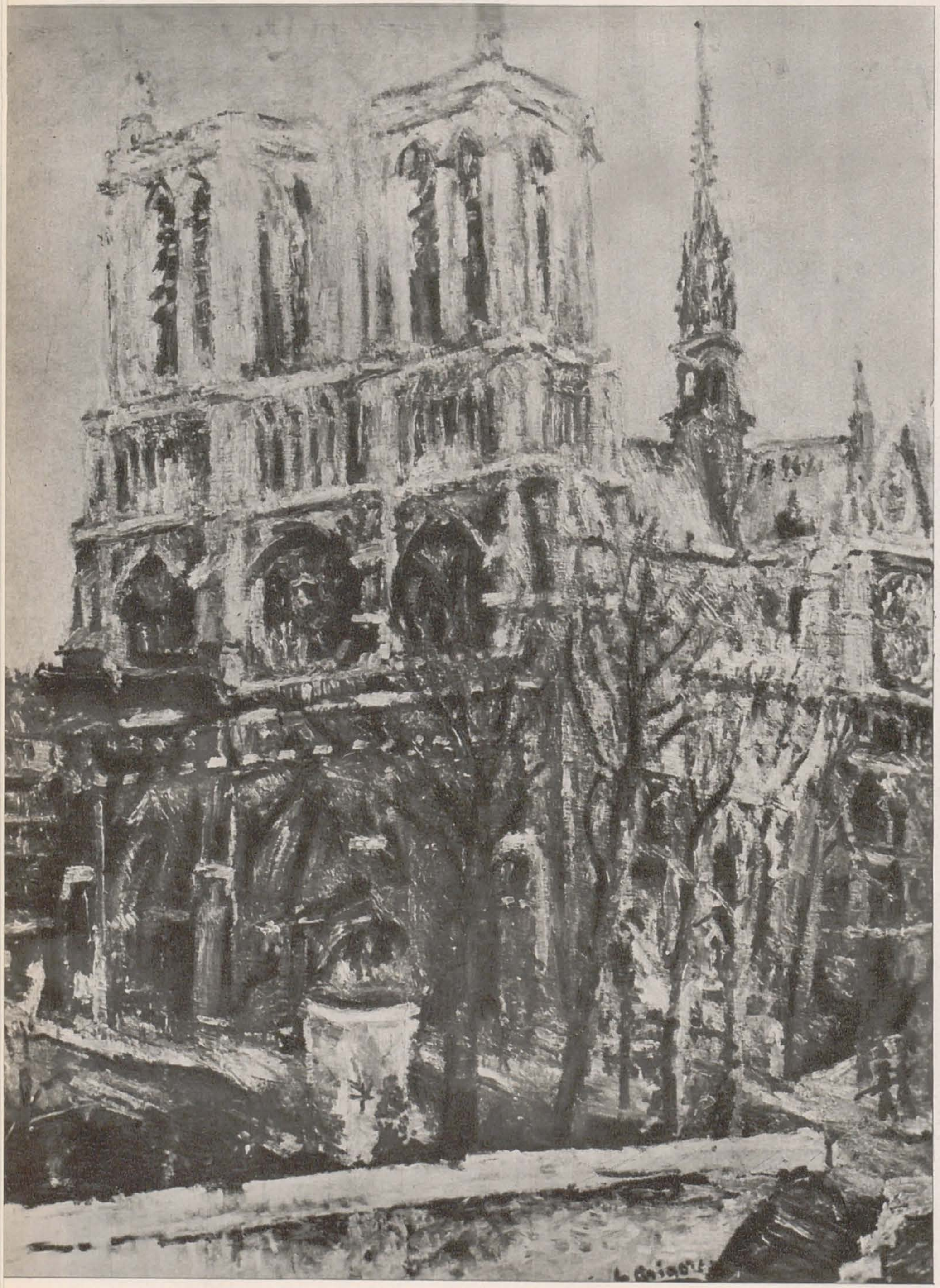
Toată această vreme a creat peisaj și natură moartă. Fără doar și poate că în atare predilecție hotăra și afinitatea structurală, și comanda publicului de atunci, și prestigiul post-cezannian al genurilor peisaj și natură statică, precum și — după mărturia artistului — generozitatea acestor modele răbdurii care nu cereau plată pentru poză și foc în atelier. Printre operele create în anii dintre cele două războaie apar, la un moment dat, o serie de mici piese de delir cromatic, indescifrabile, fosforescente, mărturii incoherente ale unui fanatism solar. Cu atît mai emoționantă este — confruntată cu aceste acte de fervoare — rigurozitatea rațională a unor tablouri ca cele din Galeria națională și de la Zambaccian: prin ele artistul refuză harul spontaneității facile, care i-ar fi ajuns să-i asigure renumele de pictor și porecla de modern, și arată o aspirație superioară, către arta de lucidă înțelegere.

Din această venă robustă se nasc tablourile de după 1944, în care domină construcția clară și culoarea concentrată. Construite în pastă abundentă, luminate puternic, peisajele de la Neajlov, Argeș, Comana sînt opere de atitudine romantică și de ținută clasică, populare ca sentiment și înfățișare, traducînd în limbaj descriptiv și citeț, mesajul său liric, vitalist.

Imagini șlefuite cu devoțiune (nu lipsită de un scrupul didactic al expresiei lirice, și de un efort spre obiectivitate), ele conțin o emoționantă trudă artistică pentru a îmbina realitatea spațială, concretă, cu inefabila atmosferă poetică pe care liricul o atribuie motivului peisagistic. Planuri largi, cu linia cerului joasă, adîncind orizontul, cu hotarul dintre cer și pămînt îndulcit prin ondulația unei coame de deal sau accentuat printr-o verticală de arbore; o imagine solemnă, investită cu patos patriotic pentru natura țării. Echilibrul acesta dintre obiectivitatea imaginii și potențialul emoțional inclus în ea, dă acestor peisaje o calitate ce nu se poate mai bine defini decît drept « muzeală ».

În această perioadă, cu experiența acestei noi rigori, — a accesibilității, a evidenței — Lucian Grigorescu a început să trateze motivul uman — ca element de natură, — în cunoscutele sale figuri

LUCIAN GRIGORESCU:
Stejar pe malul Neajlovului — ulei



de tineri. Tablouri de mari dimensiuni, insinuînd ușor simbolul (identifică tinerețea cu o vîrstă apoteotică a omenirii), compun — involuntar poate — un ciclu, figurile fiind solidare prin motivul « tinereții ». Formele sînt definite prin mase de culoare-lumină, linia e abstractă la granița dintre volume. Desenul aparent e abolit, dar precizia e inclusă în culoare. Trăsăturile sînt abia reliefate ; parcă de teamă să nu « agațe » lumina, să sfîșie inefabilul auriu. Elogiu al frumuseții concepută ca majestate, calmă, gravă, modul acesta portretistic e liric mai curînd decît psihologic. Vitalismul e aici subtil exprimat nu prin opulența reprezentării carnale, ci prin sugestia eflorescenței umane. « Să ajungi în peisaj la disciplina necesară figurii și în figură la verva necesară peisajului », formulează meșterul dezideratul său artistic. Acest continuu schimb de experiență cu sine însuși, în ipostazele succesive — ori simultane — de artist spontan și meditativ, exuberant și solemn, senzual și cerebral, disciplinat și imaginativ, violent și amabil, — e marca voinței sale de a se depăși mereu confruntîndu-se, de a nu se anchiloza în propria-i efigie muzeală, de a cunoaște și comunica, de a fi mereu contemporan. Moștenitor al comorii de sensibilitate senzuală și intelectuală a picturii romînești, pe care a gospodărit-o cu mijloace moderne și personale, Lucian Grigorescu e un meșter exemplar. În ascendența sa, mi se pare că cel mai proeminent strămoș este Șirato, mare geometru al luminii, căutător de sinteză picturală între formă și culoare. La contemporanul nostru, acest proces e dominat de un simț al naturii de o impulsivitate afectivă care la Șirato lipsea — în favoarea unei intenții constructive, spațiale, mai evidente. Arta lui Lucian Grigorescu, făcută dintr-un norocos dozaj a ceea ce Pascal numea « esprit de finesse » și « esprit de géometrie », este temperament I originală și inimitabilă. Exemplul felului său de a crea l-au oferit însă toți marii meșteri. Și, fiindcă la capătul retrospectivei se află tabloul de la Dalles din 1964, să încheiem cu un elogiu modern : opera sa, cu toate că implică discernămîntul nuanțelor infinite, din natură, nu e opera unui analist, ci e un mod particular de pictură sintetică ; e forma pe care o ia, poate, sinteza realizată la temperatura foarte înaltă a pasiunii artistice. Cam așa cum incandescența e o sinteză a arderilor.

LUCIAN GRIGORESCU : Notre Dame — ulei

MARCELA CORDESCU

MARINA VANCI

Mult timp, pe Marcela Cordescu n-am știut-o decît așa: repovestind în felul ei, atît de « al ei », în tușuri, acuarele și creioane colorate, basme cu prichindei și căpcăuni, cu castele și codri fermecați. Văzute cu ochii Marcelei Cordescu, poveștile se încărcau de poezie, o poezie gingașă, adeseori fantastică, întotdeauna plină de haz și imaginație.

Era, firește, greu de închipuit că pe această claviatură cu sonoritate delicată de clavecin, se pot intona acorduri grave, profunde, de orgă. Așa cum greu este de alăturat imaginilor de vis senin și colorat, pe acelea obsedante, cenușii, de coșmar, în care gingășia și candoarea fac loc vigoarei și forței dramatice. Și totuși cu aceste imagini, aparent contradictorii, te întîlnești parcurgînd întreaga activitate creatoare a artistei, sudată prin numitorul comun al unei puternice sensibilități și inteligențe plastice, al unei vibrări și trăiri emoționale autentice, activitate desfășurată pe parcursul a peste treizeci de ani. Peste treizeci de ani, pentru că artista și-a făcut debutul de foarte tînără, expunînd pentru prima dată un ulei încă în anul 1933. A studiat pictura la Academia de Belle Arte din București cu Steriadi. Un portret realizat în acei ani și premiat la Salonul Oficial reprezintă o primă confirmare publică a unui talent în plină dezvoltare.

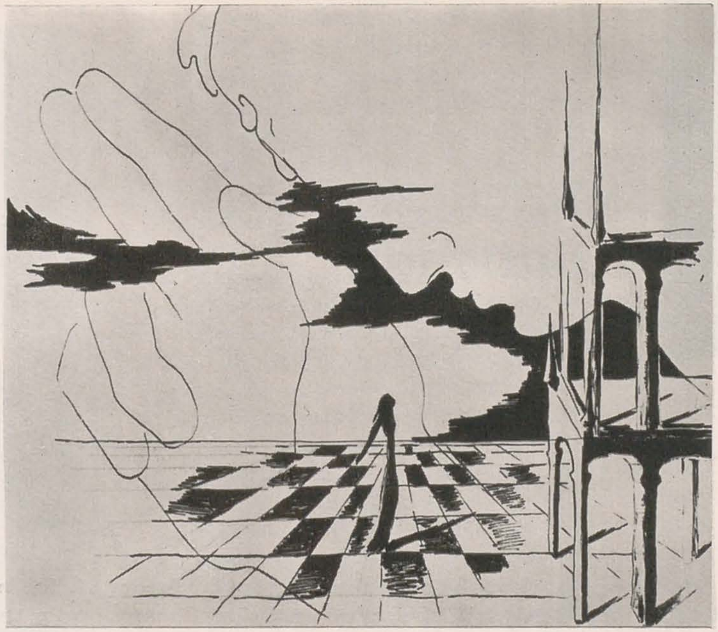
O lume al cărei mister este sesizat cu umor și poezie, a cărei taină de nepătruns provine adeseori din întîlnirea eroilor într-un context neobișnuit, ntr-un alt cadru decît acela în care firesc ne-am deprins a-i afla, între care se stabilesc relații neașteptate, deosebește tonul preocupărilor Marcelei Cordescu de acela comun pe atunci majorității colegilor de breaslă și generație, a căror dominantă era redusă adeseori la surprinderea, în fața motivului din natură, a unor mai mult sau mai puțin inedite raporturi de culoare-lumină.

Crîmpeie de vis, lucrările de dinaintea războiului sînt țesute cu o urzeală fină, în tonuri pastelate, care au darul de a întregi atmosfera ce învăluie, de pildă, într-una din imagini, cuplul « La belle et la bête », pierdut într-un peisaj fără început și sfîrșit, nedelimitat concret de nici un orizont.

Femei cu părul fluturînd în vînt, copaci despletiți, o clasică statuie decapitată, nori destrămați de o forță nestăvilită și invizibilă, marchează într-un desen datînd din 1940 o schimbare în tonalitatea obișnuită lucrărilor de pînă atunci, prevestind parcă « Furtuna » anilor ce vor urma.

O lume peste care s-a încins pecinginea războiului, străjuită de fantomatice spînzurători, de scheletul acelora ce au fost cîndva case, teatre sau școli, se conturează în desenele în tuș, majoritatea ilustrații de presă realizate în anii imediat după război. « Totul mă chinuia atunci, faptul că aveam zece degete în loc de o sută, că trebuia să merg, în loc să zbor. . . », — motto la versurile lui Geo Bogza din volumul « Cîntece de revoltă, dragoste și moarte » — rezumă succint dramatica frămîntare a omenirii în memoria căreia se mențineau încă proaspete imaginile de coșmar ale urgiei trecute, lapidar

JULES PERAHIM: Portretul Marcelei Cordescu



1. MARCELA CORDESCU: La belle et la bête

2. MARCELA CORDESCU: Ilustrație

3. MARCELA CORDESCU: Ilustrație la « Cîntece de revoltă, dragoste și moarte » de Geo Bogza

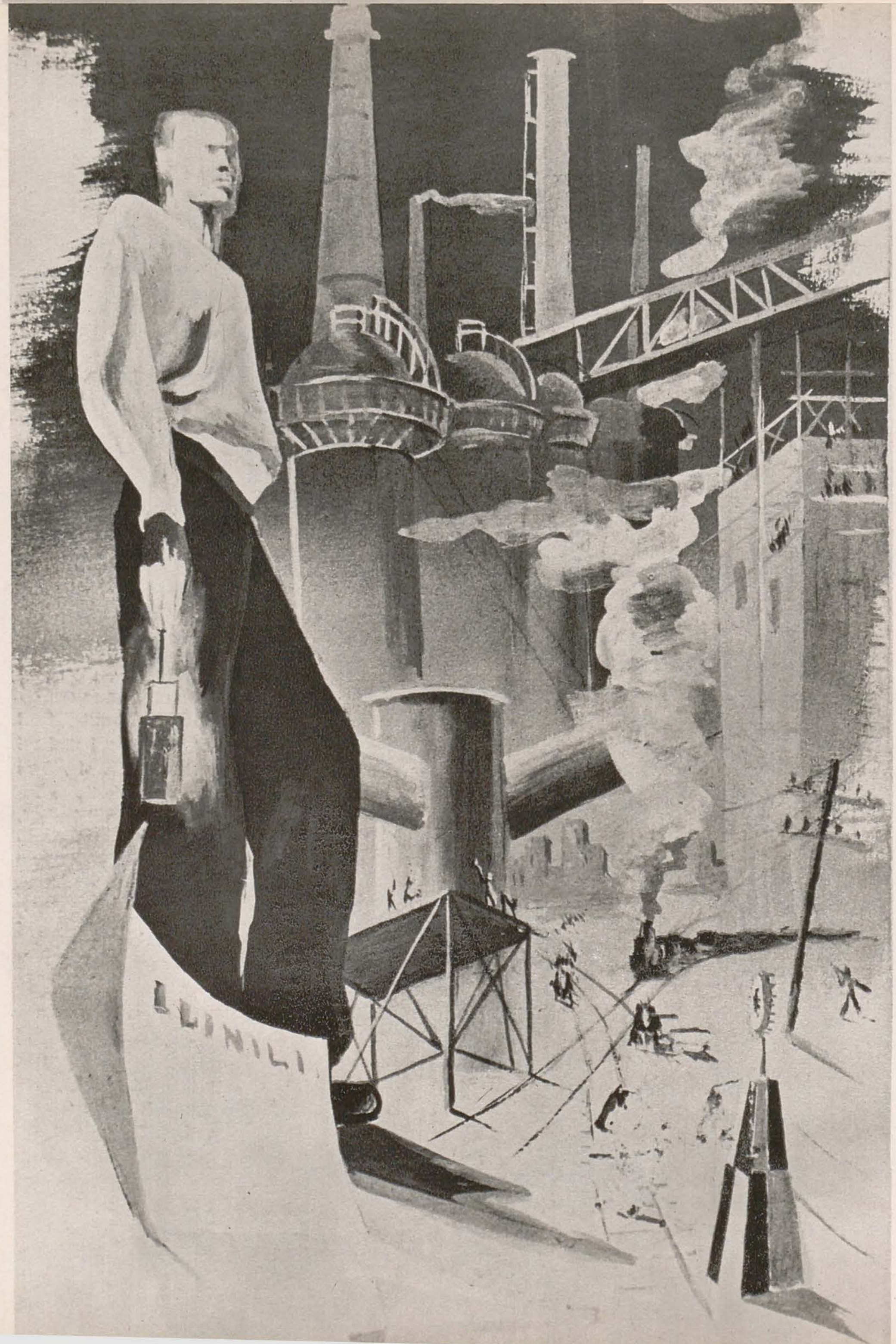
ilustrate în vignetele ce prefațează și numerotează, în același timp, capitolele poemului.

Închise într-un contur subțire, trasat cu penița, desenele Marcelei Cordescu din acei ani, răspîndite în pagini de ziar, în coloanele revistei « Veac Nou », dezvăluie rănile adînci pe care războiul le-a săpat pe obrazul omenirii. Dar ritmul trepidant al desfășurării transformărilor înnoitoare, pe care le inaugurase istoricul eveniment al eliberării, nu permitea artistului angajat o limitare a creației sale la deplîngerea tragediei războiului, ci solicita o participare activă la construirea lumii noi. Chemările partidului, apelul la reconstrucție, la împlinirea noilor obiective au găsit ecou și în rîndurile artiștilor plastici. Printre ei s-a înscris și Marcela Cordescu. Panouri, desene, afișe, executate cu operativitatea impusă de succesiunea rapidă a evenimentelor, deveneau prin intermediul culorii și al liniei mînuite cu măiestrie, comentarii artistice vii, mobilizatoare, capabile să pătrundă în conștiința privitorilor. Elanul romantic al anilor contemporani începuturilor revoluției socialiste la noi a lăsat în anonimat multe din aceste creații pătrunse de patos înflăcărat. Dintre lucrările Marcelei Cordescu una mi se pare a exemplifica în modul cel mai grăitor tonul și factura plină de energie și forță cu care se afirmau trăsături ale artei noi, socialiste. Imaginea monumentală a figurii muncitorului, văzut ca stăpîn și constructor al industriei, în panoul realizat în 1948, și intitulat « Industrializarea », se impune printre primele lucrări ce abordează cu succes această nouă temă în plastica noastră.

Impresia de permanentă tinerețe pe care ți-o evocă prezența Marcelei Cordescu rezidă, desigur, în capacitatea artistei de a-și potrivi pasul cu cerințele imediate ale actualității. Artista știe să aleagă din gama variată de genuri și modalități de exprimare pe cele capabile să găsească cel mai puternic ecou în privitor, să vibreze cel mai intens sensibilitatea contemporană. Sutele de ilustrații realizate de artistă în anii de după eliberare, răspundeau sarcinilor revoluției culturale, făcînd mai apropiate cititorului diferit ca vîrstă și nivel de cultură, opera lui Eminescu și Hugo, Lermontov și Coșbuc, Arghezi sau Gorki, Slavici, Eftimiu, V. Colin și alții.

Cînd se adresează copiilor, Marcela Cordescu surprinde prin împletirea firească între tonul sfătos

MARCELA CORDESCU: Furtună



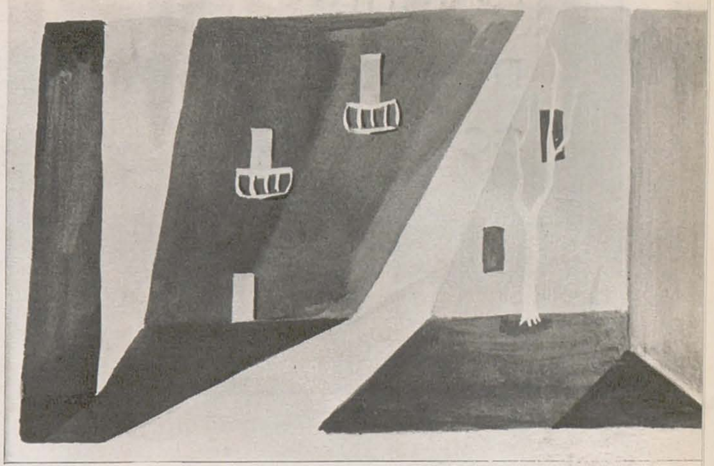
şi plin de umor al povestitorului şi naivitatea şi candoarea ascultătorului. Paginaţia aerată şi raportul bine gîndit dintre text şi imagine devin, aproape, elemente metaforice de sugerare a spaţiului fantastic în care se desfăşoară acţiunea basmului.

Marcela Cordescu îşi împleteşte activitatea de grafician şi cu aceea de pictor-scenograf şi de artist decorator (ce e drept, fără a o înscrie ca o preocupare permanentă). Panourile executate odinioară pentru decoraţia Expoziţiei industriale din 1949 constituie experienţa pe baza căreia s-a cristalizat viziunea frizei în cimenturi colorate, realizată la Palatul sporturilor din Constanţa sau panourile pentrul Clubul uzinelor « Republica » din Bucureşti, avînd ca temă istoria teatrului — lucrări realizate în ultimii ani.

Prezenţa frecventă la expoziţiile de stat, la numeroase expoziţii colective din ţară şi expoziţii de artă romînească deschise peste hotare a făcut cunoscute publicului, pe lîngă preocuparea de ilustratoare — printre recentele creaţii se înscriu ilustraţiile la « Mahabharata » — şi remarcabile lucrări de grafică de şevalet. Desenele din ciclul « Imaginea oraşului » reţineau prin nota de romantism, prin încercarea de a aduce în cadrul aceleiaşi imagini o profilare în viitor a unor scene legate de înfăţişarea noilor oraşe, imagini rezumate atît de des, din păcate, în creaţia unora dintre graficienii noştri, la o simplă transpunere a unor date culese din realitate.

Cele mai recente lucrări ale Marcelei Cordescu, — grafică de şevalet realizată în laviu — aflate încă în stadiu de elaborare, mi se par a anunţa o etapă nouă şi interesantă în evoluţia creatoare a artistei. Între acestea, « Minerva » întruneşte poezia şi vigoarea, echilibrul şi elanul romantic, sintetizînd trăsături pe care creaţia Marcelei Cordescu ni le-a oferit simultan pe parcursul evoluţiei ei.

MARCELA CORDESCU: « Industrializarea » — panou decorativ



2

3

1. MARCELA CORDESCU: Ilustrație
2. MARCELA CORDESCU: Proiect de decor pentru un spectacol de balet
3. MARCELA CORDESCU: Ilustrație

C A R N E T

GÎNDURI DESPRE SCULPTURĂ

ION VLAD

1

Ceea ce a izbit ochiul în ultimele expoziții a fost luminozitatea, strălucirea culorii ; parcă s-au aprins luminile înzecit pe pereții cu care ne deprinsesem să fie, într-o vreme, terni, bitumați, fără culoare.

Pictorii și-au aprins paleta la o altă intensitate, desenul lor de asemeni e mai spontan, mai firesc, scăpat din șabloane și rigori schematice.

O pictură este o suprafață pictată cu un gînd, nu numai o întîlnire între un absolvent de școală și o temă.

Aspectul ultimelor expoziții te făcea să gîndești că se întîmplă ceva în sufletele artiștilor, căci sîntem de un timp la o răscruce (toate se înnoiesc în țara noastră : industria, orașul, satul, omul) și unii îndrăznesc să o apuce pe o cale nouă cu gîndul să descopere frumuseți noi, nevăzute, și care poate vor șoca unele spirite conservatoare, dar care se vor obișnui cu noul, îl vor adopta și îndrăgi neapărat.

Există ceva tînăr în aceste manifestări, ceva care simți că-i viu ; se dezvoltă și un alt mod de a privi lumea, natura, evenimentele și asta nu se leagă de numărul anilor ci de felul de a gîndi, de a te emoționa de tot ce e contemporan, de tot ce se naște zi de zi.

Pe lîngă legile permanente, eterne, apar în fiecare secol unele specifice fiecăruia — apar sensibilități noi și un fel de a privi lumea — ivite dintr-un acut sentiment al timpului.

Tinerii, mai ales, au obligația să bată la poarta viitorului.

Sîntem de patrusprezece ani în a doua jumătate a secolului XX și avem datoria să ne întrebăm dacă aparținem pe deplin acestui secol și dacă vorbim pe limba noastră.

Dacă aceste preocupări se impun este cazul să gîndim și la coordonatele geografice și filozofice.

Trăim într-o țară eliberată de misticism și exploatare, construim socialismul într-un peisaj minunat și avem datoria să cunoaștem viața, omul, mai în adînc, să ne inspirăm din viață și să inspirăm viața mai departe.

Artistul trebuie să se așeze în linia I, în acest front, și cu ajutorul inspirației, al visului, să ducă viața, omul, înainte.

Opera de artă să fie actul unui om complet, cu spirit, cu inimă și conștiință socială.

Cu ajutorul acestui limbaj studiat în laboratorul minții noastre — în atelier — să exprimăm idei — ideile cele mai avansate, altfel riscăm să facem doar vocalize.

Pentru asta trebuie o informație, o continuă ascendență de cultură, dar și trăirea intensă a vieții. Să știm că trăim o singură dată și să mărturisim, să povestim asta în operele noastre.

Sînt unii, și au existat întotdeauna, care s-au născut cu fața spre trecut și alții cu fața spre viitor. Să ne uităm cu respect la înaintașii noștri dar să ne gîndim la ce vor spune despre noi generațiile viitoare.

Să studiem și să ne însușim experiența de totdeauna a artei, realizările valoroase obținute în 60 de ani de plastică modernă ; în lumea mare, în condiții de viață cutremurătoare, unii artiști s-au sacrificat pentru a oferi oamenilor lumină și culoare.

Să nu uităm de Andreescu, Luchian, Paciurea.

Sculptorii se mișcă poate mai greu — materialul oferind o rezistență mai mare ; ne învîrtim în jurul lucrării pe 360 grade și pînă să o determinăm să ia altă formă, forma visului — imaginea fuge, supusă la fel de fel de îndoieli, judecăți, întrebări.

Dacă unii se inspiră prea direct din experiența altora — zburînd astfel cu aripile altora — avem

2

3

dovada unei îngustimi de spirit. Ar trebui să-şi lărgească orizontul studiind cu seriozitate tezaurul geniului şi toată arta noastră plastică, vor găsi răspunsuri la multe întrebări ale lor. Să fie sensibili la influenţele epocii dar să nu rămînă sclavii vreunei reguli: să-şi caute steaua pe cerul luminos al patriei noastre.

Mă adresez unor sculptori de talent şi de viitor ca Vasile Gorduz, Paul Vasilescu, Silvia Radu, Ioana Kassargian, Boris Leonovici, Kaznovski etc. care au marcat în această expoziţie o evoluţie sensibilă a artei lor.

1. BORIS LEONOVICI: Sudor
2. IOANA KASSARGIAN: Crescătoare de păsări
3. SILVIA RADU: Portret

TUDOR ARGHEZI ȘI ARTELE PLASTICE

EMIL MANU

Încă din tinerețe Tudor Arghezi a fost atras de artele plastice; amintindu-și de primul său învățător, preotul Nicolae Abramescu, poetul mărturisește că pe atunci... « cînd Luchian și Artachino au zugrăvit biserica Brezoianu, storceam niște culori pentru ei pe paletă... » *)

De tînăr s-a simțit legat de pictură; pictorii i-au fost apropiați; într-o tabletă mărturisește că, prin 1912, era « custode pe o lună la o expoziție, întîia expoziție internațională de pictură din București » **).

A fost prieten cu Luchian, Tonitza, Ressu, Steriadi, Iser, Dărăscu, a colaborat cu unii din ei. Cu Tonitza mărturisește că voia să facă un abecedar, în distihuri și catrene; pictorul a lucrat totuși abecedarul, poetul l-a amînat...

Tonitza avea la el, cînd îl vizitează pe poet, un proiect de abecedar. Arghezi care convine cu pictorul să « lucreze un abecedar împreună » a publicat unul concentrat, un ciclu de versuri adunate din perioade diverse (« Unui prieten mic » e datată 1906 Versailles) închinate celor mici, în care atrage atenția poezia « Alfabetul ». Pentru fiecare literă din alfabet poetul caută cele mai plastice asociații care să caracterizeze tipic figura grafică a fiecărei litere dar în același timp să se imprime sub forma unui joc de copii, jumătate ironic, jumătate magic:

Cine-i chior și cine are
Ochiul lui între picioare? (A)

*) T. Arghezi: «Preotul N. Abramescu», în Bilete de papagal, I, nr. 205 (4 oct.) 1928.

**) Tablete de cronicar, ESPLA, 1960, pag. 137.

Îi atîrnă de căldură
Pînă-n praf limba din gură (R)

Asociațiile sînt plastice dar nu urmăresc ca la Tonitza conturarea sub formă de animale sau flori. Viziunea grafică a poetului păstrează un aer de legendă suficient de apropiată de mentalitatea copilului care învață alfabetul. Alte litere sînt direct prezentabile pe plan grafic, fără efort imaginativ:

Rîma o literă știe
Și numai pe ea o scrie (S)

Multe din poeziile lui Arghezi au aspect pictural; fără să fie vorba aici de intenția poetului de a picta prin cuvinte cum spunea Horațiu, « ut pictura poesis » *).

« Ut pictura poesis. Erit quae si propius stes,
Te copiat magis, et quaedam, in longius abstes;
Haec amat obscurum, volet haec sub luce
videri... »**)

Iată numai cîteva titluri care ne duc cu gîndul la o expoziție de pictură: Marină, Creion (nume de poezie care se repetă), Drum în iarnă, Gravură, Icoană, Inscripție pe un portret, Biserica din gropi, Portret, Interior de schit, În golf, Cina, Desen romantic — zgîriat pe o amforă veche, Joc de creion, Oraș medieval etc.

*) T. Vianu în « Ut pictura poesis » în Omagiul lui G. Oprescu, București 1961, pag. 567, urmărește ideea de la Horațiu, Simonide, Plutarh, la Lesing și esteticienii moderni: Th. A. Mayer, H. Riemann, O. Waezel, Broder, Christiansen etc. « ... pictura este o poezie care tace, poezia o pictură care vorbește ».

**) Poezia e ca și o pictură, te farmecă una mai mult
Cînd o privești de aproape; alta de stai mai departe;
Uneia-i place obscurul, alta se cere privită-n lumină
(Epistola către Pisone, versul 361—363).

Influența poeziei asupra picturii și a picturii asupra poeziei nu s-a manifestat numai în experiența plastică afișată a cubismului. Dacă la Chagall sau la Chirico expansiunile lirice ale culorilor încep să devină un fel de interogații misterioase și melancolice, duse pînă la sclerozarea luminii, reflectate la fel în opera moderniștilor versificatori din epocă, la Arghezi contactul cu pictura emulsionează o poezie a umbrelor lucide, un lirism al luminii cu cromatizări rafinate, cu transparențe de pastel niciodată static:

Prin singurătatea lui Brumar
Se risipește parcul cît cuprinzi,
Învăluit în somnul funerar
Al fumegoaselor oglinzi.

În poeziile intitulate « Creion » versul e ușor zgîriat ca-ntr-o schiță, cu un stilet bine ascuțit; sînt realizări aproape grafice, conturate în cîteva linii pe un fond alb:

Luna umblă printre case
Îmbrăcată-n ceață fină
Ornicile bat la șase
Fiecare-i lună plină.

(« Creion », pag. 127, *Versuri*, 1959).

De multe ori imaginile poetice apelează la vocabularul specific artelor plastice; sfinții sînt zugrăviți « cu-acuarelă suferindă »; cineva, pe o cruce veche, toamna, întregea chipul martirilor « Și cu-n deget sau cu două / Da cu albăstreală nouă »; papagalul și păuna și-au smuls penele « Ca să-i facă pînsulă / Domnului din insulă »; în

alte poeme ziua e « cenușie, vînătă și tristă » / Zi crochiu. Estompă și condei de plumb » etc.

Atrage atenția o « Inscripție în dosul unui portret » (1945). Poetul simte în sufletul său trecutul atîtor oameni, răscrucile atîtor fire:

Trecutul nu moare, se-njgheabă
Din ziua trăită cu grabă,
Ieșind din tablou ca o pată
A unei culori de-altădată.

În ciclul « Buruieni » Tudor Arghezi schițează în linii subțiri și cu transparențe de cristal silueta unei lăcuste:

Mi-a umblat în păpădie
O goangă cu pălărie
Și cămașe stacojie.
Avea fuste și manta
Tăiate din catifea
Și pieptar cu solzi de țiplă
Căptușit cu-n fel de sticlă.

Lăcusta e o « Domnișoară, de cristal și scorțișoară ». Apariția ciudatei lăcuste este evident onirică, ea apare din somn și vis.

Căci vopseli asemeni nu-s
Decît colo, tocmai sus,
Unde sînt într-adevăr
Pensule de-a fir a păr
Și zugravii de o șchioapă,
Meșteri scriitori cu apă.

Relația estetică de care vorbeam, confuzia dintre mijloacele cu care au fost realizate liniile de arabesc pastoral ale insectei care exprimă prin mișcări multă grație, deci contopirea mijloacelor poetice cu cele ale plasticei, este rezumată de poet în cîteva versuri edificatoare. Compoziția e cromatică dar cu paste alambicate care par mai mult evoluții din mediul acvatic.

Am transcris acum cîțiva ani, din periodice vechi și diverse, unele pagini aproape uitate, semnate și nesemnate, peste cincizeci de tablete de cronicar plastic pe care Arghezi le-a publicat între 1904—1960. I-am urmărit preferințele pentru linii și culori, pentru lumină și umbre, dar i-am înțeles mai ales pasiunile, dialogurile patetice cu pînzele pictorilor. În toate aceste notații predomină cu intensitate lirică paginile despre Luchian și Brâncuși.

În 1904 Tudor Arghezi de abia părăsise nominal pe Ion Theo și se afirma ca poet original, deși pe un drum sinuos al spiritului, totuși în *Linia dreaptă* a jocului poetic. Cronica despre « Tinerimea artistică » *) face un serios reportaj critic care dovedește pricepere și mai ales gust. Poetul avea atunci 24 de ani și nu tribulase încă prin muzeele patriei lui Villon sau prin cele din orașul unde « Calvin trecea bolnav spre Consistor » (Geneva 1906). Cronicarul citează o statuă de F. Storck, o marmură de Spaete, o broderie de Ana Roth, un tablou cam șters de Ștefan Popescu, unul unsuros pe « un fond de limonadă » de Kimon Loghi, o compoziție slabă de N. Vermont...

E surprinzător spiritul ascuțit al poetului care, atacă pe Vermont, deși pictorul trona la acea oră ca un maestru al compozițiilor. Articolul e și mai interesant cînd e vorba de unii pictori tineri, al căror talent de viitor cronicarul îl intuiește; despre J. Steriadi crede că va ajunge un pictor fruntaș, Artachino « cu efectele sale de zăpadă » deși « varsă în sala principală, în patru drumuri de iarnă, acea durere și artă vagă », are lucruri pline de sensuri. Despre Luchian — cuvinte superlative. Salonul îi pare poetului în concluzie lipsit de o linie intelectuală, teoretică.

Pe Luchian îl numește, în alt articol scris în 1914, « pictorul nostru cel mare ». Îi admiră modestia. Deși de o valoare mondială, maestrul, țintuit în jilțu-i de boală și suferință, nu și-a « inaugurat o mască de nazuri și-un nas imperial ». În fond Arghezi intenționează un portret al pictorului, dar nu-l întreprinde pentru că:

« De i se va încerca vreodată portretul cu cuvinte, biograful simțirii acestui artist neasemănat va putea începe să-l scrie cu o închinare pentru spiritul lui tolerant, pentru sufletul lui primitor ca o casă albă, prieten al tinereții și al talentelor necunoscute de burțile verzi și uscate ale artei ».

Luchian e un exemplu de optimism pentru că deși « mai învins trupește decît oricine din cei mai încercați, el nu găsește să-i facă vieții nici o mustrare, și socotește că și suferința e un prilej mai mult de-a iubi-o pentru că e frumoasă ».

În 1915 îl revede pe Luchian. L-a primit în fotoliu. Pictorul suferea mult. Nu mai putea ține în mînă pensula, de-abia-și prindea țigarea. Florile erau de prisos. Dar lumina ardea puternic în sufletul artistului. « Luchian ar fi fost un scriitor de piatră și cu patru cuvinte ar fi făcut ce alții, din cei mai buni, nu pot reflecta în patru sute... Îl lași să vorbească pe Luchian, așa cum lași, fără să vrei să te împotrivești, să se zguduie marea sau să sune vîntul. Te găsești în fața lui ca-ntr-o bibliotecă vastă... » Numai despre Eminescu și Ibsen mai scrisese Arghezi așa *).

Tonul patetic al articolului coboară în stradă și caracterizează prin cuvinte în « aqua-forte » drama vieții și operei lui Luchian:

« Cine-și mai aduce aminte de pictorul Luchian? de pictor? Tablourile lui au intrat în casele în care artistul nu putuse să șadă. Ele fac scumpetea cîtorva somptuoase domicilii. Am cinci Luchieni, ți se spune...

Am zece... Am unu... A-l avea e un certificat de gust. Floarea albastră a lui Luchian e pentru colecții o icoană. Singur artistul nu o mai are. Păreții lui au murit — și ei. Cîteva tablouri mai întrețineau iluzia tîrzie a lui Luchian: deunăzi le-a vîndut. E pustiu la el — și o tăcere tragică, de absență, ca-n Dostoievski » **).

Toate rîndurile despre Luchian nu au nevoie de comentarii, sînt elocvente, cu tonuri de la blestem la candoarea pastelului. Cea mai impresionantă tabletă e « Vioara și paleta », scrisă la 20 de ani de la o întîmplare. O vizită la Luchian în preajma primului război mondial; pictorul trăia agonic de 9 ani « cuprins de un neant răbdător și tenace ». Nu mai picta. Peste suferința fizică se abătuse și alta morală. Un puternic al zilei depusese la parchet o plîngere de excrocherie împotriva lui Luchian. Un procuror se deplasase la domiciliul pictorului « să-l declare arestat în pat ». În acest peisaj de Dostoievski ușa se deschise. Era seara; un strein « își scoase pelerina, aruncînd-o în întuneric. Sub pelerină adusese o cutie: se auzeau bîjbîite catarămile. Era o vioară, căci vioara începu să cînte. Ce a cîntat, cum a cîntat, Luchian, care plîngea povestind basmul unei seri de jumătate agonie, nu a putut să spuie ». Și după ce a isprăvit streinul și-a luat vioara și i-a « spus cine era el, cu un glas oftat din rărunchi: George Enescu ». Întîlnirea celor doi mari artiști în această pagină caldă este emoționantă. Lucrată cu filigrane dar și patinată cu iz de cucută, tableta întîlnirii e o gravură într-un linoleum de estompe lucide.

---

*) Linia dreaptă I, 1, 15.IV.1904, pag. 13—14.

*) Vezi « Eminescu » de T. Arghezi, Vremea, 1940, și « H. Ibsen » în Bilete de papagal, I, nr. 47, 26 III 1928, pag. 1.
**) Cronica I nr. 37, 25 X 1915, pag. 717—718.

Vorbind despre Luchian cu ocazia retrospectivei din 1955, Arghezi face un aspru rechizitoriu burgheziei care a ținut pe artiști departe de bucuriile vieții *). « Compozitorul era un lăutar bun la beție, pictorul era un zugrav cu bidinea și cu mistrie. . . ». Despre prima expoziție a lui Luchian notează: « cu droaia lui de pictori, Bogdan (Pitești) a deschis o expoziție revoluționară peste drum de Ateneu unde tronau idolii neutri ai artei de scapeți, oficială, dirijată de emfaza și suficiența umoristică a unui oarecare Stăncescu. La pictorii independenți a debutat și Brâncuși cu strania lui « Cumințenia pămîntului ». Brâncuși spăla vasele la restaurantul « Oswald » din str. Cîmpineanu **).

Pe Dărăscu l-a apreciat încă din 1914. El este pictorul « nomad și alergător », pasionat de natura campestră cu o dragoste de țăran, dragoste pe care o dăruiește imparțial peisajelor din Italia, Franța, Romînia.

Dărăscu « concepe și gîndește în culori ».

Tableta scrisă la moartea lui Dărăscu (1959) e un adevărat poem. Pe Dărăscu l-a cunoscut din tinerețe și-i devenise « un prieten total », de « o franchețe expresivă », de un caracter rectilin, comparabil cu acela al lui Paciurea, Brâncuși, Rodin, Hodler sau Cézanne ***).

Medalioanele despre Francisc Șirato (artistul care gîndește cu pensula), despre Jean Steriadi sau despre Camil Ressu (amîndoi prieteni ai poetului) au un parfum de corespondență intimă.

Paginile despre Brâncuși sînt majore și superlative : « Opera lui Brâncuși face parte din acea frumusețe particulară care pare comunului urîtă și aduce aminte prin analogie sfintele scripturi, neîntrecute ca frumusețe literară, unde se vorbește de curvie, de stricăciune și de boalele secrete ca un sens de superioară frumusețe ». Este în același timp o pledoarie a lui Arghezi pentru propria sa operă ; cei doi artiști se întîlnesc în sensurile creației lor. Cele două articole despre Brâncuși, scrise în 1914, sînt o puternică satiră la adresa mediocrităților burgheze care tronau în Romînia de atunci, niște « flașnetari și zarzavagii ai artei ».

Într-o « Cronică artistică » din 1915 ****) face raportul dintre manifestările artistice din Romînia și războiul care « într-o noapte a răsturnat catapeteasma tuturor speranțelor ». Această « cronică » e o pledoarie pentru pace pentru că războiul e un masacru al valorilor :

« Cîntările de atunci încetară, coardele uneltelor de muzică fură smulse sau sparte. Orgile se prăvăliră înlăuntrul lor. Penele fură sfărîmate, pensulile svîrlite. În gloata oștilor artiștii se pierdură, purtînd la piept, ca o icoană, un număr de înmormîntare, gravat în metal ».

În « Cuvintele de pictură » *), publicate în ajunul primului război mondial, Arghezi discută raportul dintre pictură și literatură. « Superioritatea ei (picturii, (n.n.)) într-un fel asupra literaturii este că pictura se povestește singură dintr-o dată și se înfățișează ochilor întreagă. O carte peste trei zile are 300 de pagini. Un tablou și azi, și peste o lună, e aceeași pînză deghizată într-un *Cap de expresie* și același cadru limitat ».

În continuarea expunerii, de o spumozitate specifică eseului arghezian și cu idei de o suplețe cerebrală rar întîlnită, poetul vorbește despre unicitatea exemplarului artistic în fața consumatorului de artă. . . Dacă mulți consideră o mare nefericire a cărților faptul că « trebuiesc citite », tabloul nu te mai obligă la acest efort care-ți consumă și timp psihologic și timp istoric. « Tabloul a simplificat literatura și arta, ideea și efortul în rostire », prin unicitatea lui ca exemplar de contact cu lumea. Scriitorul care a tipărit o carte în 20.000 de exemplare, trebuie să aibă, dacă nu 20.000 de cititori, cel puțin cîteva mii. Tabloul e însă mai « primejdios, pentru artist decît cartea, căci brusc el se poate scufunda definitiv în prăpastia unei singure clipe. Îndată ce ochiul a trecut peste un tablou, fără să se fi oprit la el, tabloul acela s-a sinucis ».

Arghezi face elogiul picturii plină de energie, care se adresează direct și pregnant sufletului, prin vigoarea imaginii, și detestă sensibleriile care se bîlbîie și nu spun nimic atractiv. « Din cîte lucruri decorează viața », spune Arghezi, tabloul este cel mai emoționant și mai frumos.

Pictorul e un mare vrăjitor, cu posibilități de magician el îți frămîntă și ți-l reface și mai frumos, universul întreg ; sau cum spune Arghezi : « Dintr-o cutie cît geanta unui chirurg, pictorul scoate o mie de impresii și o lume care poate să fie infinită (. . .) Cu o liniște de zeu păgîn primitiv, optimist și vesel, pictorul reface fir cu fir universul. Și cît e de fericit lucrul lui » *).

Autorul « Cuvintelor potrivite » se ridică împotriva artiștilor burghezi care consideră de multe ori arta ca un negoț.

Fie « Cu bastonul prin București », fie « Din drum » poetul notează alături de figurile oamenilor și de tumultul nou al străzilor și impresii din muzee.

Am urmărit, cu unele divagații, cîteva din cronicile plastice, de dimensiuni variate, scrise de Arghezi. Contactul cu arta plastică al poetului e cu mult mai divers și mai semnificativ. De pildă se poate aminti faptul că împreună cu Th. Cornel, începînd din 1911 Arghezi scotea (în franceză și romînă) seria de prezentări « Figuri contemporane din Romînia », unde era vorba și de artele plastice, a semnat prefețe și prezentări de programe de expoziții plastice, a scris note și a polemizat pe marginea problemelor de artă plastică și putem spune, totuși, că Tudor Arghezi n-a scris decît poezie, pentru că și aceste cronici sînt în esență niște poeme.

---

*) Contemporanul 2 sept. ,1955, pag. 1.
**) Lumină și culoare, I, 1, 1946, pag. 9.
***) Contemporanul nr. 39, 1959, pag. 1.
****) Cronica, I, nr. 4, 5 III 1915 pag. 67–69.

*) Cronica I, nr. 15, 24 X 1915 pag. 290–293.

*) Cronica, I. nr. 15, 24 X 1915 pag. 290.

EXPOZIŢIA MAX LINGNER

(1888—1959)

PAUL CONSTANTIN

Max Lingner aparţine în aceeaşi măsură Germaniei cît şi Franţei ; din cei patruzeci de ani ai carierei sale artistice, mai bine de douăzeci, i-a trăit la Paris.

Figură reprezentativă a artei militante vest-europene, Max Lingner a asociat în creaţia sa şi direcţiile artei unui Heinerich Zille sau Käthe Kollwitz şi cele ale graficei sociale franceze, de la Daumier la Alexandre Steinlen.

Abordînd mai multe domenii, pictură, pictură murală, decoraţie de stradă (el a decorat multă vreme serbările anuale ale ziarului l'Humanité), ilustraţie de carte sau afiş, Max Lingner a fost, înainte de toate, desenator de presă. Reporter şi pamfletar în tuş sau litografie — « le forçat du dessin quotidien », cum îl numea criticul Georges Besson — artistul a confirmat prin consecvenţa sa militantă, prin rolul pe care l-a jucat în mişcarea muncitorească mondială, părerea lui Henri Barbusse, care-l considera : « desenator, pictor, prooroc şi soldat. »

★

Fiu al unui xilogravor, tipograf din Leipzig, Max Lingner a studiat între 1908 şi 1913 la Academia de arte frumoase din Dresda, în atelierul profesorului Carl Bantzer. Călătoria de studii pe care o face apoi prin vestul Europei, în 1914, este întreruptă de izbucnirea primei conflagraţii mondiale. Artistul cunoaşte din plin catastrofa războiului, fiind mînat, pînă în 1918, pe toate fronturile germane, căzînd de mai multe ori rănit.

Imediat după armistiţiu, Max Lingner devine un militant însemnat al mişcării comuniste germane : ia parte la conducerea revoltei marinarilor din Kiel, publică, pînă prin 1927, desene revoluţionare în revistele « Leuna-Proleten » şi « Klassenkampf ». Dar persecuţiile reacţiunii îl fac să părăsească Germania, astfel că în 1928 pleacă la Paris, unde avea să se desfăşoare deplina maturitate a carierei sale, împletită cu mişcarea comunistă franceză.

Din 1930 pînă în 1935, Max Lingner este desenator şi principal colaborator al revistei « Monde », condusă de Henri Barbusse, de care artistul a fost legat printr-o mare prietenie. După moartea lui Barbusse, Lingner trece la « Avant-Garde » — ziarul central al tineretului comunist francez — şi la

MAX LINGNER : În timpul bombardamentului

MAX LINGNER: Dansul fetelor

« L'Humanité », unde a colaborat — cu întreruperile arestării din 1939 și din vremea războiului — pînă în 1945. Max Lingner nu a renunțat la luptă nici în anii ocupației hitleriste din Franța. Evadat dintr-un lagăr de concentrare, în timpul retragerii franceze, urmărit de Gestapo, el a activat în ilegalitate, în cadrul rezistenței, pînă la sfîrșitul războiului.

Grafica lui Max Lingner a fost răspîndită în presa muncitorească franceză și belgiană, reprodusă în nenumărate ziare de stînga din lumea întreagă. Desenele și afișele din vremea Frontului popular, a războiului din Spania, litografiile și pictura sa dintre cele două războaie mondiale, au exercitat o influență puternică. « Max Lingner — scria Barbusse — este unul dintre aceia care desenează pentru viitor, istoria prezentului, poemul eroic al exploataților, al oprimaților, care, învinși azi de regimurile sclavagiste, vor fi mîine învingători. ».

Cea mai mare parte a graficei și picturii din Expoziția Max Lingner de la București, era formată din lucrări create în Franța. Tablourile în tempera sau ulei (tot aproape de expresia temperei) cum sînt « Tinere franțuzoaice cîntînd », « Metallo », « Place Pigalle », « Fără lucru » sau « În timpul bombardamentului », deși evident dominate de viziunea graficianului, și în construcție și în concepția coloristică, au calități originale de expresie picturală: în sugerarea spațialității, a materiei și a atmosferei generale.

Fără îndoială însă că Max Lingner e cu mult mai autentic în grafică. Majoritatea tușurilor sau litografiilor expuse, fie că e vorba de desene politice (din care serie lipseau, din păcate, multe desene vestite, cunoscute doar din tipar, originalele fiind dispărute, ca « Jos războiul » — 1935, « Rechiziție de vite în Spania » — 1934, « Lapte pentru copiii Spaniei » — 1937 și altele), fie de portrete, sau scene de stradă — « Bătrînii noștri » (1937), fie peisaje — « Près Trappes » sau « Montlhéry » — sau ilustrații de carte, vădesc puternica personalitate a graficianului.

Max Lingner nu a fetișizat rețeta. Dacă tratează anume desene în contraste hotărîte de pete — alb, negru — sau dacă se exprimă într-o grafică specifică peniței, alegerea mijloacelor stă în funcție de idee și sentiment.

Ultimii zece ani ai vieții — 1949—1959 — Max Lingner i-a petrecut în patrie, unde s-a întors după mai bine de douăzeci de ani. Membru al Academiei

1

2

1. MAX LINGNER : Madrid 1937

2. MAX LINGNER : Tineri

1

1. MAX LINGNER: Nu-i uitaţi!
2. MAX LINGNER: Două războaie, două văduve
3. MAX LINGNER: În barcă

2

3

Germane de Arte, profesor la Berlin, el a dat în ultimul deceniu opere semnificative pentru orientarea artei din Republica Democrată Germană.

Dintre acestea s-au aflat în expoziţia prezentată în sălile Galeriei de artă a Fondului Plastic lucrări de grafică, de pildă, « Femeia luptă pentru pace », sau studii de figuri şi studiul proiectului pentru cea mai însemnată creaţie din ultima perioadă: « Marele război ţărănesc german ». Compoziţia în tempera de dimensiune importantă (160 × 330 cm), aflată la « Museum für Deutsche Geschichte » din Berlin, pentru care artistul a muncit între 1952 şi 1955, este o realizare interesantă. Max Lingner a transpus aci, într-o accepţie contemporană, anume direcţii ale picturii italiene din quattrocento, precum şi unele, ale Renaşterii germane, mai ales cele ilustrate de Mathias Grünewald.

Viaţa şi opera lui Max Lingner rămîn o pildă de înaltă conştiinţă socială. « În teribila luptă în care ne aflăm... — scria el — artistului îi este limpede trasată calea, dacă nu vrea să-şi facă un harachiri moral; el nu poate fi pentru Noapte, el trebue să fie pentru Zi, sau îşi contrazice chiar existenţa sa de creator. »

SCULPTURA ÎN AER LIBER

IOANA KASSARGIAN

Sculptura în parcuri, în spații verzi, în aer liber, în mijlocul naturii. Acesta este de fapt subiectul pe care mi l-am propus.

Am să încep cu o amintire. Din Galeria de artă franceză contemporană a Muzeului de artă din Praga, pătrunzi, printr-o ușă laterală, într-o grădină interioară a muzeului. O peluză dreptunghiulară de iarbă mătăsoasă împrejmuită cu copaci înalți pe sub care trece o alee presărată cu pietricele mici, albe. Grădina este închisă de un zid ascuns în verdeață.

Acesta este cadrul în care își înscriu gestul în spațiu cîteva bronzuri: « L'homme qui marche » și « Sf. Ion Botezătorul » ale lui Rodin, la oarecare distanță « Heracles » al lui Bourdelle, într-un colț, pe jumătate ascunsă « La porteuse d'eau » a lui Joseph Bernard, un cocostîrc înfipt într-un picior în mijlocul unui minuscul bazin din care țîșnește un fir de apă. Pe zidul împrejmuitor descoperi un relief al lui Carpeaux, și, dialogînd parcă cu brațele copacilor, îți încheie plimbarea « La méditation » a lui Rodin. Te surprindeai mergînd pe vîrfuri pentru ca pașii tăi pe pietrișul aleii să nu tulbure liniștea ierbii, a copacilor, a statuilor.

Am descris această grădină fiindcă ea mi-a răsărit în minte ca un exemplu de bun gust și simț estetic, servindu-mi drept prolog unor gînduri pe care aș vrea să le împărtășesc în legătură cu necesitatea și funcția sculpturii în spațiile verzi.

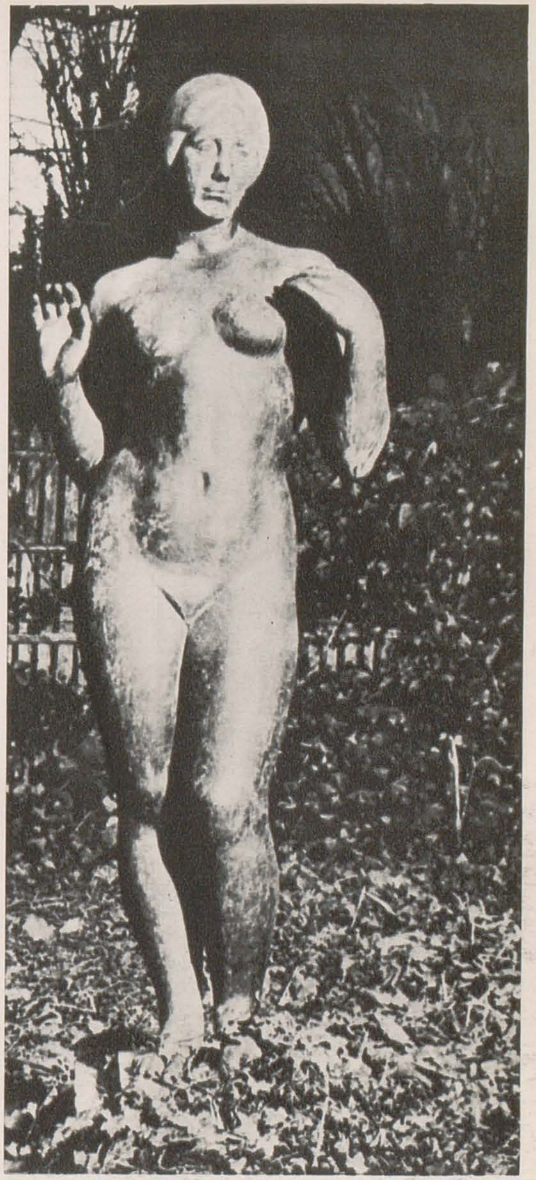
Epocile mari de civilizație au folosit întotdeauna arta ca instrument de propagandă a concepției de viață diriguitoare. Prin tradiție, sculptura este o artă de for public, iar după o perioadă în care concepțiile estetice burgheze au ascuns-o în ungherele întunecoase ale muzeelor sau locuințelor particulare, ea își reia astăzi rolul social ce-i aparține.

Sculptura apare în fața publicului fie ca element complementar al arhitecturii moderne, fie ca statuară destinată împodobirii parcurilor, scuarurilor sau grădinilor.

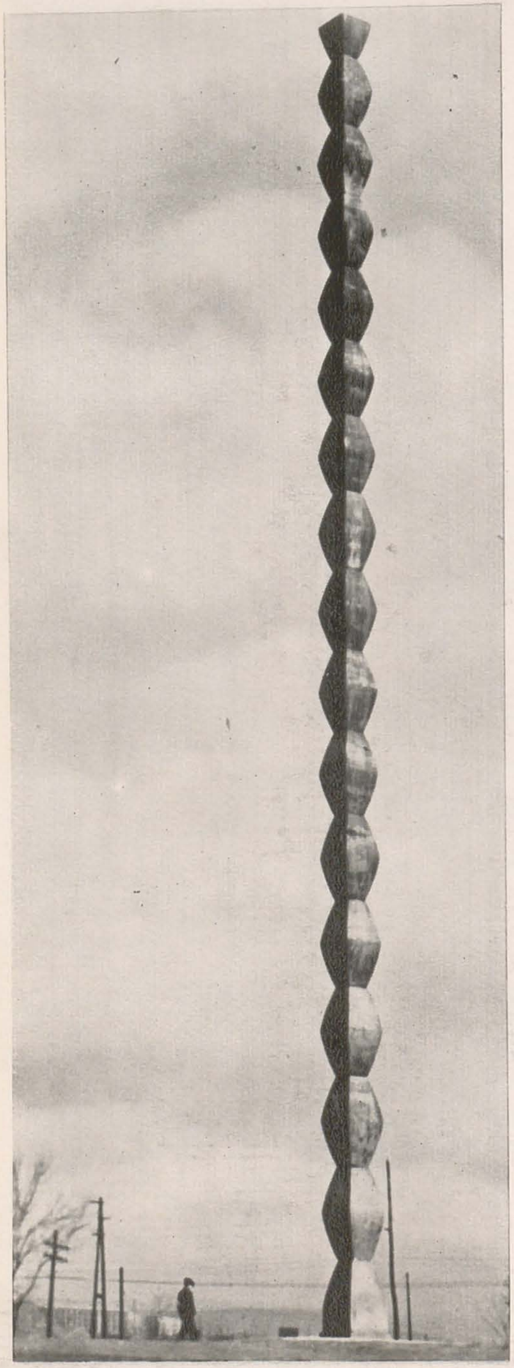
În ceea ce privește principiile de amplasare ale acestora mi se pare că lucrarea merită să trăiască în lumina puternică, nedirijată, a soarelui, de aceea trebuie să comporte anume calități de concepție. Aerul, vîntul și soarele sînt elemente ce creează decorul unei sculpturi gîndite pentru exterior, așa cum intimitatea unei săli de muzeu creează cadrul unei sculpturi gîndite pentru interior.

Monumentalitatea este o însușire « sine qua non » a oricărei sculpturi gîndite pentru aer liber. Monumentală nu prin proporție, ci prin gîndire. O sculptură încredințată « plein-air »-ului are datoria să reziste acestuia. Forma trebuie să-și creeze spațiul ei de trăire, iar lumina, supusă să o învăluie, să se așeze acolo unde gîndul artistului a pus-o sau să joace pe ritmurile anume destinate ei, nu să o fărîmițeze, să o rupă sau să o facă disgrațioasă.

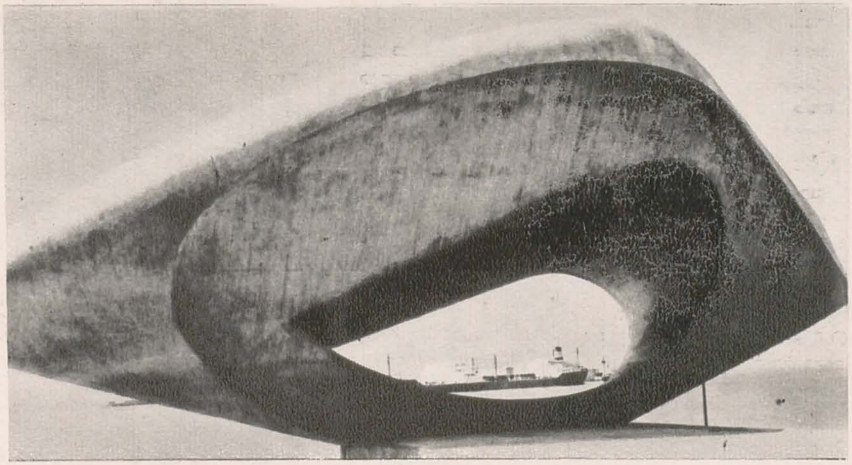
Deci, pentru spațiul verde, pentru parcuri și grădini, trebuie o sculptură de înaltă măiestrie artistică, vie și contemporană. Contemporană prin ceea ce spune și prin felul cum spune. Să fie purtătoare de cuvînt în timp despre umanismul nostru comunist și despre stilul epocii noastre socialiste. O sculptură care să vibreze la același diapazon cu edificiile gîndirii moderne, ale arhitecturii moderne, ale stilului de viață modern.



MAILLOL: Nud



1



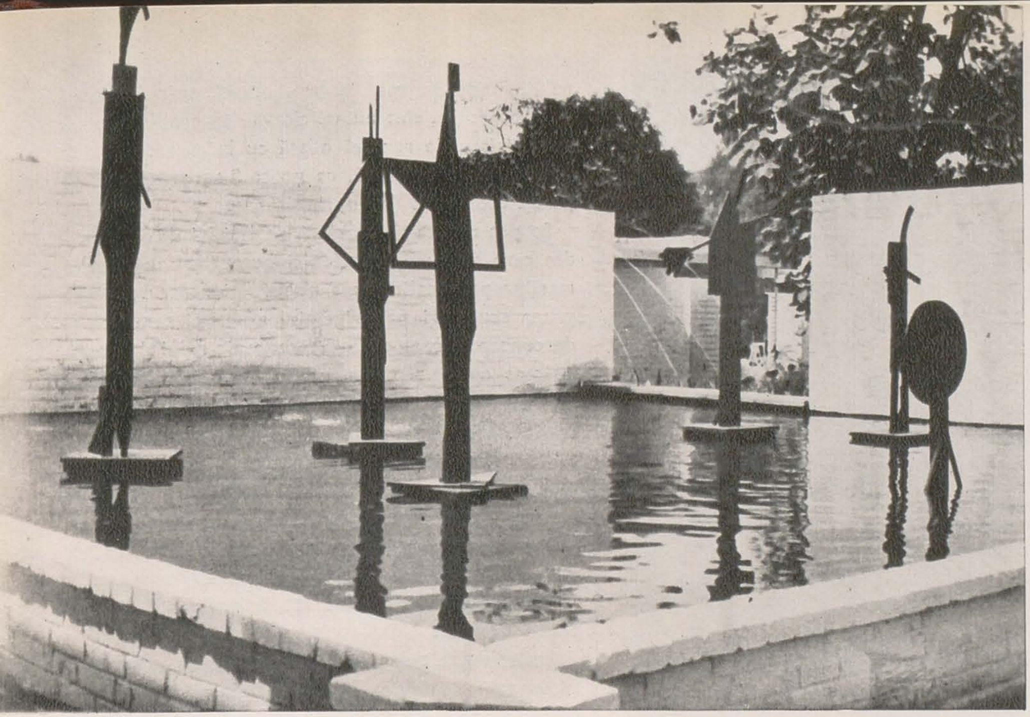
2

1. C. BRÂNCUŞI: Coloana fără sfîrşit

2. ADAM: Sculptură pentru Muzeul din Havre

3. ARP: Coloana fără sfîrşit

3



1

1. PICASSO: Sculpturi (The Bathers

2. D. PACIUREA: Gigantul

2

Să folosim liniștea peluzelor, umbra boschetelor, limpezimea cerului și ritmul aleilor cu pomi pentru a le împodobi cu lucrări de artă dimensionate la proporția omului, vorbind despre om, incitîndu-l la reflecție, lucrări care să trezească trecătorului dorința de a cunoaște și medita asupra artei.

Să nu transformăm un parc în « cimitir de busturi », ci fantezia și bunul gust al artistului să îmbine forma albă a pietrei cu verdele frunzelor, ritmurile grave ale bronzurilor cu spațiile albastre ale cerului, coloanele statuilor cu coloanele plopilor, cu jocurile jeturilor de apă.

Cred că munca de creație a artistului nu se încheie odată cu realizarea statuii. Colaborarea artistului la amplasarea lucrării este de cea mai mare importanță. Sculptorului îi revine datoria de a gîndi și spațiul în care sculptura sa va trăi. Căci felul de expunere a statuii face parte din însăși concepția ei. Perspectiva largă sau intimă asupra lucrării,

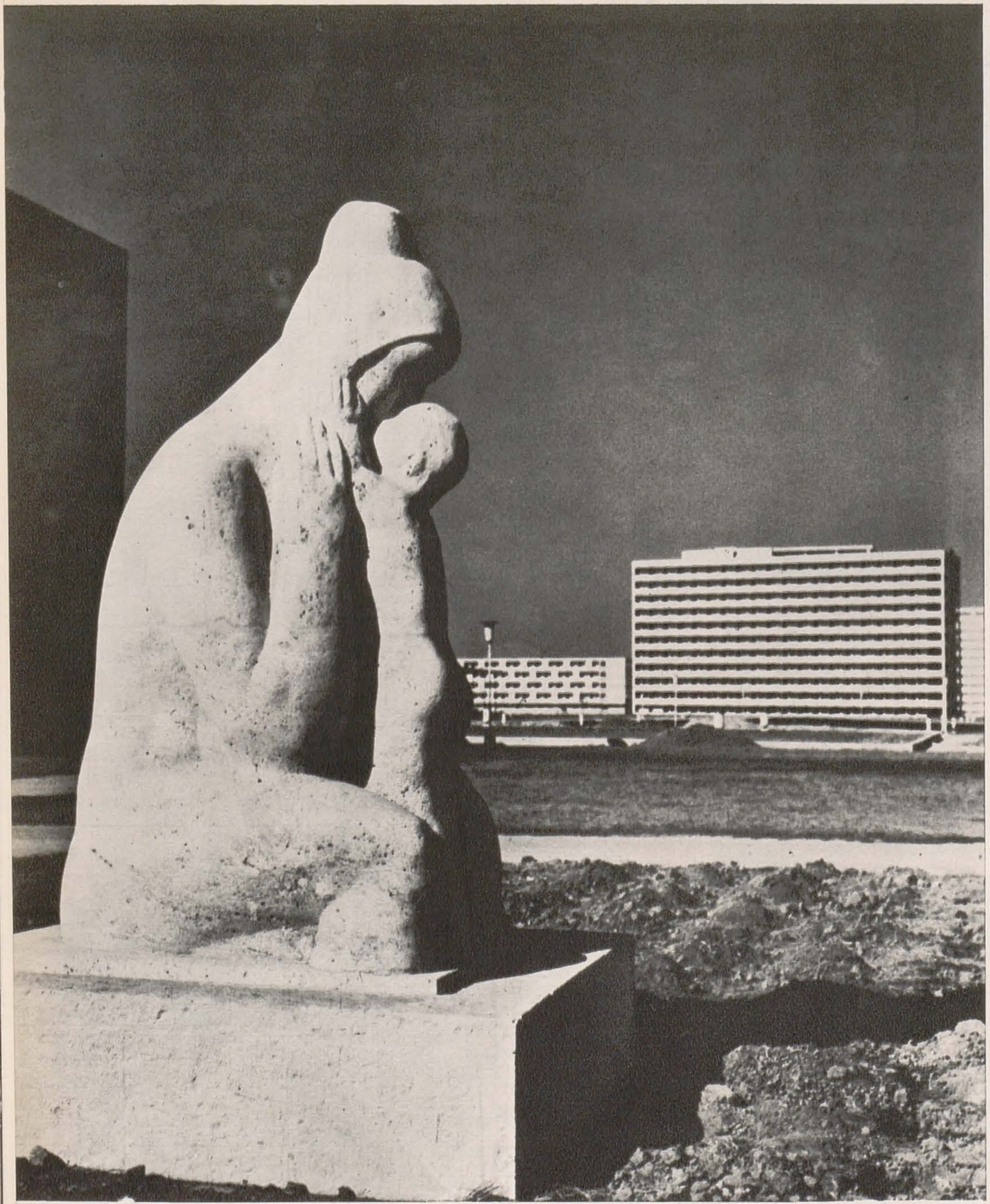
nivelul la care este așezată față de ochiul privitorului, fondul pe care se proiectează, cadrul colorat pe care-l cere, sînt numai cîteva din problemele pe care artistul le rezolvă odată cu lucrarea.

Cît despre tematică, ea poate fi tot atît de vastă pe cît este viața de cuprinzătoare.

Se pot realiza ansambluri de lucrări de sculptură din care să nu lipsească nici busturile sau statuile marilor personalități ale poporului nostru. Se pot grupa sculpturi pe principiul afinității tematice și de concepție care să îmbine organic rolul de popularizare cu acela de educație estetică, înțelegînd prin aceasta dezvoltarea gustului pentru frumos, aprecierea publicului față de opera de artă menită să-i dăruiască bucurie, căci bucuria și încrederea trebuie să fie gîndul trecătorului care privește o statuie, după cum bucurie și încredere au fost gîndul care a zămislit statuia și a încredințat-o oamenilor. Respectul publicului trebuie să se îndrepte în egală măsură către munca artistului cît și spre opera de artă.

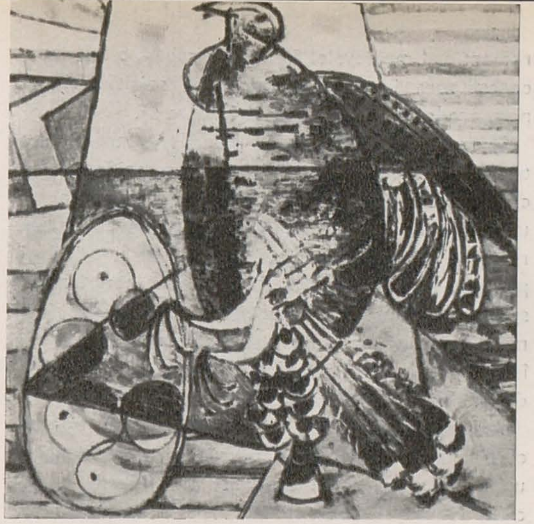
Astăzi avem toate condițiile pentru a putea face ca parcurile să devină locuri de cultură, de educație cetățenească și de desfătare estetică. Fie că sînt în mijlocul blocurilor muncitorești din Onești sau pe litoralul Mării Negre, spațiile verzi așteaptă podoabele artei.

■



CORNEL MEDREA: Maternitate

MIMI ȘARAGA-MAXY



MIMI ȘARAGA-MAXY: Natură moartă

Preocupată de înnoirea mijloacelor ei artistice, Mimi Șaraga-Maxy ajunge acum la o cumpănă de drumuri; expoziția sa personală, din decembrie 1963, ne-a prezentat-o la capătul unor experiențe, rezultat al unei îndelungate și migăloase munci creatoare, dar, care, ca în orice etapă de dezvoltare artistică, poate oferi atît aspecte interesante cît și unele scăderi. Lucrări ca « Tîrgul Moșilor », « Peisaj industrial », « Pictorița în atelier » sau « Portretul lui M. H. Maxy » dau certitudinea că pictorița nu s-a retras, în actuala ei fază de evoluție, doar în căutări intimiste, ci caută să stăpînească organizarea viziunii despre lume și oameni.

Întreaga expoziție a pictoriței Mimi Șaraga-Maxy se caracterizează printr-o bogăție cromatică, creînd impresia de optimism și dragoste de viață. Și dacă multe din lucrările ei, la o privire mai de-aproape, solicită o citire mai lentă, mai atentă, recompensa celor ce zăbovesc, lăsîndu-se conduși de penelul pictorului, era descoperirea unei lumi, plină de mișcare, de culoare radioasă și uneori chiar de umor.

Mimi Șaraga-Maxy a sondat aspectele de formă și culoare ale naturii, pentru a încerca să o recompună apoi într-o sinteză coloristică vie, expresivă.

MIMI ȘARAGA-MAXY: Peisaj industrial

Este adevărat însă că multe din metodele picturale întrebuințate de artistă — ca răsturnarea perspectivei, rabateri și rotații de plane, intersecții și reveniri, între suprafețe — nu sînt inventate de ea. Astfel de procedee abordate mai mult sau mai puțin în sine, prin autonomizarea lor în raport cu conținutul, pot constitui o stavilă în realizarea unei imagini elocvente, capabile să transmită privitorului multitudinea de sentimente și idei pe care le oferă realitatea înconjurătoare.

O cunoaștem pe Mimi Șaraga-Maxy ca pe un artist care posedînd o sensibilitate coloristică remarcabilă face din culoare un mijloc principal de transport al emoției. Ea caută să compună, fără să complice, fără să îngreuneze culori și tonuri, inedite în raporturile pe care le creează, subordonate sentimentului și ritmului general al tabloului.

În drumul pe care Mimi Șaraga-Maxy îl parcurge spre închegarea unei viziuni îndelung abordate, o mai mare aplecare către dezvăluirea ideilor aflate la baza lucrărilor, o ghidare mai activă și mai riguroasă a propriei bucurii de a picta și de a descoperi noi și noi valențe cromatice, va da artistei posibilitatea de a făuri lucrări care îl vor impresiona pe privitor nu numai prin expresia coloristică ci și prin profunzimea investigației caracterelor și aspectelor de viață pe care năzuiește să le redea.

P. CONST.

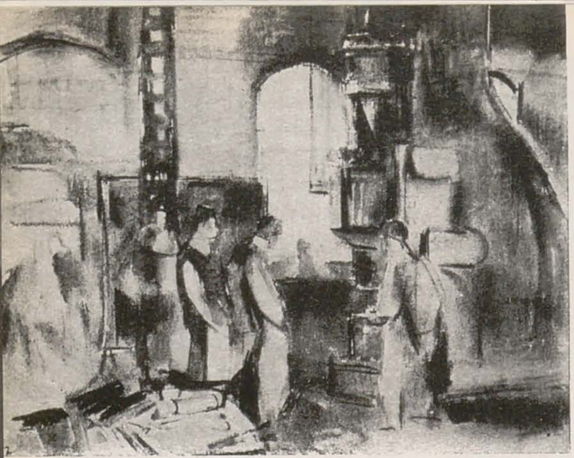
DIODOR DURE

Diodor Dure s-a făcut cunoscut în special în viața artistică din Banat. Prin prezențele sale în manifestările bucureștene a obținut de asemeni aprecieri favorabile pentru compoziții cu scene din activitatea industrială sau portrete în ulei. Pictura sa acordată pe game cromatice sobre, dar totuși colorate, are profunzime, reconstituind o atmosferă, urmărind cu sensibilitate subtilitățile unei fizionomii și psihologia personajelor portretizate. Viziunea sa se întemeiază pe un studiu temeinic, unele subiecte reluîndu-le de multe ori, cum ar fi tipurile de muncitori-forjori sau interiorul halei atelierelor C.F.R. din Timișoara. Aceleași trăsături le reîntîlnim și în acuarelele sale.

Devine însă mai spontan în desen și exuberant în culoare. Nu sînt izbucniri temperamentale necontrolate. Este un fel mai direct și mai expresiv de a se exprima, imaginea fiind bine organizată compozițional, cu un desen ferm și culorile acordate mai ales prin contraste, ceea ce le pune în valoare dîndu-le viață. În acuarelă găsește mari posibilități pentru transpunerea plastică într-un mod direct, capabil să păstreze proaspăt și la tensiunea emoțională respectivă, faptul care l-a impresionat sau ideea de la care a pornit. Dure denotă o adevărată măiestrie în a descoperi noi valențe în culorile de apă pentru a spune ceva în mod răspicat. Acuarela la Dure devine tehnica unei arte depline, cu nenumărate valențe spre reflectarea vie și nealterată a unor realități și cu un mare potențial plastic.

Această prezență unitară a lui Dure într-o expoziție de acuarele, unitate datorată în mare măsură varietății de teme și genuri, nu epuizează decît o latură a activității și preocupărilor lui. El prezintă publicului acest ciclu pentru a demonstra posibilitățile acuarelei.

Acuarelele din expoziție nu reprezintă studii sau ipostaze pregătitoare pentru lucrări mai ample realizate în alte tehnici. Prin concepție și structură, prin intenție și rezultat sînt imagini finite, cu o existență proprie.



DURE DIODOR: Atelier de forjărie

Compoziția « Atelier de forjărie » redă un subiect tratat de mai multe ori în ulei. Este o încercare de a interpreta în spiritul acuarelei atmosfera caracteristică, densă și dinamică, a unui interior de hală industrială în plină activitate. În dimensiunile limitate ale imaginii și nu atît din cauza culorilor, compoziția nu are suficientă greutate în sensul reconstituirii prin toate coordonatele a complexității specifice locului și momentului. Imaginea rămîne la caracterul unei impresii fugitive, însă calde și sugestive.

Diodor Dure desfășoară o diversitate de observații și interpretări în peisagistică. Terenul pe care a lucrat i-a prilejuit încîntări și reacții diferite în raport cu spectaculoasele înfățișări ale naturii. În Delta Dunării, pictorul a reținut pitorescul și victorioasa prezență umană. Întinderile de ape și stuf, plaja și coastele sînt punctate de bărci, de instalații pescărești. În « Barcă pe plajă » sau « Bac la Dunăre », ambarcațiunile prin armonioasa lor siluetă servesc rezolvării plastice a imaginii, dar au totodată semnificația existenței oamenilor, contribuind și la specificarea culorii locale a priveliștilor. Prin acuarelă se delimitează consistența și aparența variată a materiei, sol și vegetație, cer și apă. Pictorul acordă transparența plină de lumină cu înscrieri grațioase sau masivitatea unor elemente mai robuste ale naturii. Gradează sau contrastează cu măiestrie aceste treceri, dînd pregnanță și intensitate imaginilor. Astfel alternează în ciclu dramatismul cu lirismul sau ajunge la coexistența lor în imagine (« Stufăriș », « Portul Tulcea »). Peisajul romantic al medievalei Sighișoare capătă o înfățișare contemporană, pictorul subliniind spiritul viu și nou, predominant astăzi (« Sighișoara »).

Elementele statice ale naturilor moarte au totuși viață prin personalitatea și semnificația lor concentrată. Prin forme și culoare alcătuiesc un univers sensibil, divers. Compoziții savante sînt realizate în « Natură statică cu fructe, sticlă și pahare » și în « Flori ». Dacă aceste lucrări merg spre un anumit constructivism, reliefîndu-se formele în spațiu și speculîndu-se raporturile de planuri, în « Flori de liliac » apare o izbucnire coloristică determinată de însăși frumusețea subiectului.

Acuarelele lui Dure Diodor reușesc să traseze coordonatele sferei de preocupări și a capacităților unui artist mai puțin cunoscut în rîndurile publicului bucureștean. Chiar dacă acestea nu reprezintă decît un aspect din activitatea artistului, ele confirmă un talent în plină afirmare.

JACK BRUTARU

THEODOR SIMIONESCU

La prima sa expoziție personală, deschisă în sala, de curînd renovată, din Bd. Magheru, pictorul Theodor Simionescu a prezentat publicului peste 30 de tablouri în ulei, evidențiind progrese îmbucurătoare în luminarea paletei, în realizarea unor armonii cromatice neașteptate, purtînd amprenta unor căutări pasionate și perseverente.

Faptul că abia acum, la 42 de ani, artistul a găsit de cuviință să-și confrunte preocupările într-o asemenea manifestare, după ce a fost mai întîi prezent în diverse expoziții colective, denotă nu o timiditate excesivă, cum s-ar putea crede, ci mai degrabă conștiință profesională.

Cele mai izbutite, care atrag și rețin atenția privitorului, sînt fără îndoială lucrările intitulate naturi statice cu pere, cu castane, cu portocale etc., precum și florile purtînd denumiri diferite. Acestea sînt, dealtfel, și cele mai numeroase, arătînd predilecția artistului pentru lucrurile obișnuite, din preajma omului, pe care le interpretează cu un lirism discret.

Deși în multe dintre tablouri domină tonalitățile unei game de galben, a cărei căldură l-a atras desigur pe pictor, el rămîne totuși fidel realității, pe care o tratează variat; el nu vine în fața motivului cu paleta gata făcută, nu rămîne închistat în anumite formule (fie ele și de succes), ci pleacă de la ceea ce vrea să exprime. Îndrăznelile sale coloristice, rămîn sobre, echilibrate, fără ostentație. Simțim aici o notă de lirism, discretă, surdinizată.

În genere, pictura sa aduce o notă de prospețime, comunicînd sentimente stenice, optimiste, de bucurie și încredere entuziastă în viață și în ființa umană.

Deși prin atmosfera sugerată cu sensibilitate, unele dintre peisaje dovedesc certe aptitudini pentru acest gen, ele rămîn întrucîtva mai puțin realizate decît naturile statice amintite mai sus. Fără a fi concludente, puținele portrete expuse arată preocupări meritorii pentru redarea chipului uman, mergînd mai departe de fixarea trăsăturilor fizice. Așadar, un debut promițător.

MARIN MIHALACHE

THEODOR SIMIONESCU: Natură statică cu pere

IOSIF COVA: Mereu noi cartiere

IOSIF COVA: Nici o casă fără carte

IOSIF COVA

Prin caracterul ei retrospectiv, expoziția lui Iosif Cova nu numai că a constituit un nimerit prilej de a lua un contact mai amplu cu cele mai reprezentative afișe ale graficianului, ci a creat atît posibilitatea unei cuprinderi mai largi a drumului ce artistul l-a străbătut timp de două decenii cît și perspectiva drumului pe care merge în prezent.

Este știut, și acest fapt îi conferă un merit pe care îl prețuim cu deosebire, că, din primele momente după eliberarea patriei noastre, Cova a contribuit prin constanța abordării unor idei majore, cu adîncă semnificație socială, la dezvoltarea afișului politic a cărui forță mobilizatoare artistul o sublinia în special prin prezența figurii omenești, vizînd îndeaproape redarea psihologiei personajelor. Acest lucru rezultă convingător din majoritatea afișelor prezente în expoziție. «Nu vom uita», spre exemplu, afiș cu o idee clar exprimată, este o compoziție rezolvată aproape pictural. Pentru a intensifica dramatismul ideii Cova recurge aci în redarea caracterelor personajelor — mamă și copil — la un riguros modelaj al volumelor.

În afișele « Primăvara lumii » și « Puternică-liberă » de asemenea întîlnim accentuată preocuparea artistului pentru desen, volum și valorații.

Dar în pofida acestor evidente sporuri calitative, în relevarea temei, afișul astfel realizat se îndepărtează de la legile sale proprii, de la menirea de a capta dintr-o dată atenția privitorului.

Este evident că recent, în unele realizări cum este « R.P.R., țara construcțiilor pașnice », afiș bine echilibrat compozițional și frumos armonizat de culoare, Cova pășește ferm și sigur în rezolvarea majoră a exigențelor acestui gen artistic.

Totuși, imaginea oamenilor se mai rezumă cîteodată la un personaj masculin, cu figura dîrză sau crispată, ce se repetă de la un afiș la altul. Gama redusă a gesticei personajelor sale, folosită aidoma în diverse exprimări de conținut (pumn strîns, mîna ținînd un steag), ca și invariabilul element figurativ întrebuințat, steagul, poate sărăci conținutul afișelor sale.

Laconismul textelor, arareori izbutit, nu reușește să-l integreze în conținutul imaginii, lăsînd nenumărate puncte de suspensii echivoce (« Construim », « 1944 », « 1948 », « Naționalizarea »).

IOSIF COVA: R.P.R. — țara construcțiilor pașnice

IOSIF COVA: 8.000 Kgr. pe ha.

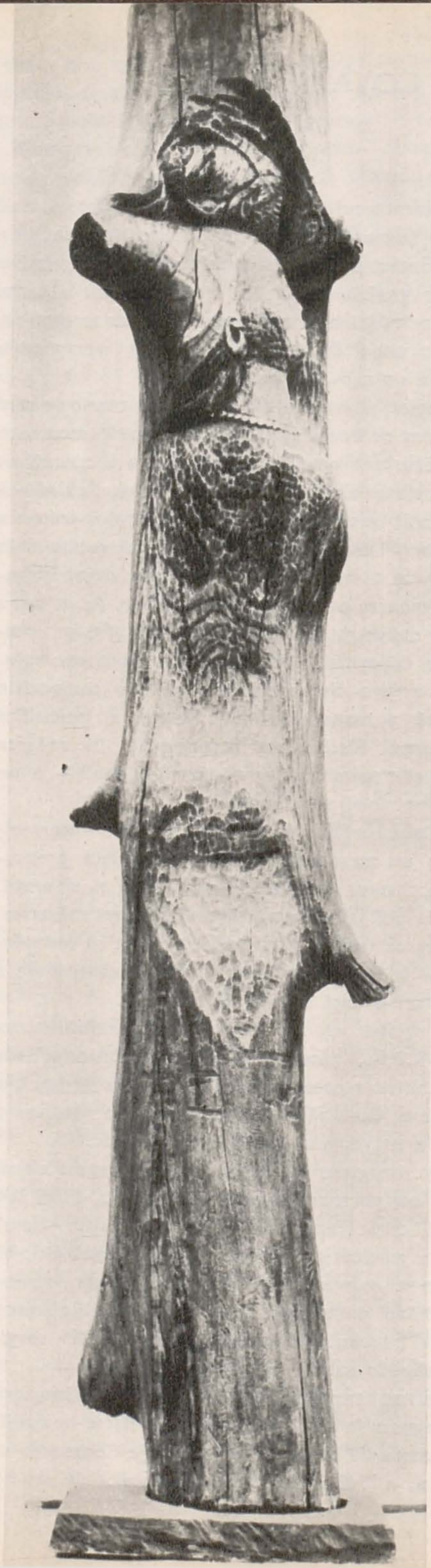
Exigențele sporite față de afișul politic incumbă artiștilor o răspundere deosebită. Credem că Iosif Cova va reuși să iasă din impasul prezent și va creea afișe cu un conținut bogat, expresiv realizate, care să-și îndeplinească funcția mobilizatoare ce le revine.

PETRE OPREA

JENŐ SZERVATIUSZ

Întîlnirea cu arta sculptorului clujean Szervatiusz este o întîlnire cu sculptura, cu rădăcinile ei naturale, izvorîte autentic din viața oamenilor, din dialogul cu materialul pe care-l folosește, din obîrșia folclorică și exclusiv naturală a omului confundat cu munca sa. Și nu întîmplător. Sculptorul a început prin a fi ucenic de rotar, calfă, a lucrat în ateliere de tîmplărie și a deprins meșteșugul cioplitului înainte de a învăța legile artei. Viața sa, construită cu simplitate, s-a concentrat exclusiv asupra sculpturii și forța emotivă a artei sale își are originea în această construcție umană asupra vieții însăși, asupra experienței personale de viață.

Pasiunea cioplitului este astăzi la Szervatiusz tot atît de mare ca la începutul activității sale artistice. Retrospectiva deschisă la sala Dalles a permis urmărirea evoluției artistului începînd din 1939, perioadă în care lucrările inspirate din viața grea a țăranului, sînt dominate de un dramatism interior condensat în factura expresionistă, în duritatea materiei cioplite cu patos, cu obsesia formei dinamice, ce comunică din interior spre exterior o suferință umană. Putem cita în acest sens sculpturi ca: « Badea Emre », « Capătul satului », «Spre casă », cioplite în trahit sau mesteacăn, definind perioada de maturitate a începutului său artistic. Mai tîrziu artistul a consacrat o mare parte a activității sale reliefului, compoziției în friză, lemnului colorat. Reliefurile, pline de poezia calmă a căutărilor, urmăresc deopotrivă evoluția ritmului compozițional și expresivitatea culorii. Preocuparea cromatică este actuală și în lucrările mai recente ale artistului care înnobilează lemnul cioplit cu acest adaos afectiv pornit din



cunoașterea adîncă a resurselor expresive ale artei noastre populare. («Portret cu Ceti», «Micuța Kati»). Uneori însă în aceste reliefuri descriptivul excesiv căruia i se adaugă culoarea, scade tensiunea dramatică a lucrărilor transformîndu-le în căutări de un decorativ îndoielnic ce nu caracterizează de fapt arta sculptorului (« Albitul pînzei », « Cantata Profană »).

Rezolvarea sculpturală a temei « familia » îi este sugerată artistului de sentimentul armoniei și identității afective a portretelor suprapuse, dăltuite într-o împerechere monolitică imposibil de distrus. Este unul din exemplele de devoțiune afectivă provenită din iubirea ființelor apropiate. Nenumăratele variante: «Două capete», «Doi sculptori», «Familia sculptorului», demonstrează pe de o parte reducerea sferei de acțiune în interesul adîncirii ideii artistice, caracter ce încă o dată divulgă seriozitatea artistică, pe de altă parte, încercarea de sublimare a sentimentului în materializări volumetrice dense. Artistul urmărește ideea coloanei, a compoziției verticale din care portretul se degajă din interiorul materiei pentru a-i sugera vitalitatea fără a-i dstruge forma inițială. Artistul iubește lemnul și piatra cu o pasiune de sculptor prin vocație, eliminînd preocupările adiționale, ce țin de gest, de expresia formală.

Există în sculpturile sale o mare pregnanță a formei simple înțeleasă în sens clasic în acordurile sale spațiale care nu urmăresc niciodată compoziția în sine, ci adevărul artistic, mesajul emoțional. Artistul abordează teme ca: Maternitate, Iubire, Evoluția vieții, Noaptea, Suferință, Bocitoare, Sbucium, Cariatidă, Muzică etc. Evoluția acestor teme este ea însăși firească în arta sculptorului care se concentrează pe o idee într-o reprezentare sculpturală, descifrînd în limbaj semnificațiile ei umane. Sentimentul comun degajat de aceste lucrări este acel al plenitudinii vieții, al desfășurării ei ciclice, rezolvată într-un veșnic dialog cu materialul — de cele mai multe ori lemn — care sugerează prin însăși structura sa rezolvarea plastică.

Asistăm în arta lui Szervatiusz la confesarea discretă a unui crez artistic desvăluit cu simplitate, cu mare onestitate și discernămînt artistic. Dacă în « Mater-

JENÖ SZERVATIUSZ: Iubirea

IENÖ SZERVATIUSZ: Cariatidă (detaliu)

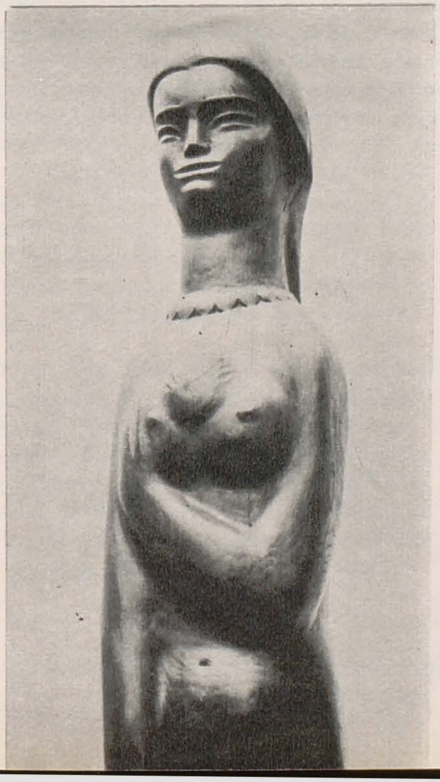
nitate » conferă formelor abundența expresivă și vitală a materiei însăși, confundată cu sentimentul terestru și fertilitatea, rezolvată într-o discensiune statică amintind concepția prerenașterii italiene și folosind reprezentarea ca atare, în « Evoluția vieții » desfășurarea ciclic ascendentă uzează de simbol, de axul vertical ce ridică o problemă de asociație rațională. Tipul femeii-coloană al cărei prototip, Cariatida, generează o întreagă familie de reprezentări ca « Iarna », « Noaptea », « Iubire », e urmărit într-o diferențiere axiomatică de sugestie declanșînd stări emotive diferite — răceala nordului, accentuată de albul materialului (Antarctida), sentimentul de straniu al figurii cu ochi mari, rotunzi și enigmatici al Nopții, căldura sinuoasă, epidermică a Iubirii. Alături de aceste reprezentări calme, degajate de zbuciumul formei, găsim însă în arta lui Szervatiusz preocuparea similară pentru formele de concentrație ale vieții materializate în sentimentul opus calmului — zbuciumul. Tipul ascet al omului din « Suferință » sugerează o elevație gotică. « Zbucium » apelează la contorsionări telurice dezvăluite în diviziunea formelor, « Bocitoarea » exprimă în figură și atitudine durerea lăuntrică, « Orbul » are demnitatea nobilă a disperării în contact cu spațiul inert. Ar mai fi de adăugat tema oarecum singulară a unui subiect de gen, « Saltimbancii », ce distonează în acest context de preocupări esențiale, dar exprimă într-un grotesc accentuat de culoare, altă formă a concentrației umane.

Autoportretele, « Șahistul », « Tocilarul », sînt exemple de transfigurare lucidă a unui conținut uman emotiv, de mare forță realistă.

Micile statuete de lemn colorat sau patinat merită amintite doar ca forme diverse de manifestare a artistului, adiacente unei creații a cărei valoare se concentrează spre problematică și compoziție.

Folosind o mare varietate de materiale, piatră, marmură, lemn de esențe diferite: mesteacăn, paltin, lemn de tisă, artistul clujean, recent distins cu titlul de Artist emerit, dă dovadă de o putere creatoare în maximă dezvoltare.

ION SIMA: Autoportret



ION SIMA

Pictorul clujean Ion Sima se înscrie în categoria acelor perseverenți slujitori ai idealurilor umaniste legate de viața simplă a oamenilor, de gestul și locul natural al personajelor și obiectelor înconjurătoare. Frumosul surprins în natură este deseori schimbat, interpretat, dominat de artiști. Există însă o viață a obiectelor, proprie realității, nu artei, fiindcă artistul nu intervine ci asistă, surprinde și exclamă cu pensula admirația sa. Din respect pentru floare sau pentru omul ce muncește și gîndește, artistul ascuns în culise își privește fără zgomot modelele. Și le pictează, așa cum le vede, pentru că sînt frumoase. Suflul artistic se concentrează în măiestria de a le reda, în identificarea cu obiectul însuși. Scopul propus nu e ușor atîta vreme cît artistul pătrunde dincolo de suprafața materiei și încearcă să comunice cu lumea înconjurătoare dinlăuntrul ei, de acolo de unde izvorăște frumusețea. Un vas cu flori sau un ulcior așezate pe o masă înseamnă pentru artist un univers cu rezonanțe ample în jurul căruia se străduiește și meditează.

Pasiunea de cercetător, proprie firilor calme, echilibrate, îl caracterizează pe Ion Sima. Dialogul său cu natura e făcut cu discreție, cu pondere și discernămînt, cu o veșnică prospețime ce face ca pentru ochiul pictorului natura să pară veșnic nouă, strălucitoare și sărbătorească.

Incantația poetică a primăverii explozive, floarea, copacul înflorit sînt teme ce revin cu pregnanță. Emoția estetică decantată în unde de concentrație pe mica suprafață se transformă pictural în tușe mici, ritmice, indicatoare a pulsului artistic. Tensiunea actului de creație este transmisă materiei însăși care vibrează și comunică în exterior o emoție egală în intensitate cu a pictorului.

Peisajul este la Ion Sima o temă de predilecție. Alături de natura moartă pe care o îndrăgește și care mărturisește probitatea unei arte migăloase și oneste, peisajul este dinamic fie că este vorba de furnicarul oamenilor ce construiesc o nouă piață în Cluj, fie că este vorba de secerișul torid al miezului de vară, de siluetele nude ale copacilor desfrunziți iarna, sau de catedrala masivă, angulară și sobră, încremenită în contrast cu mișcarea siluetelor umane.

Portretele, surprinse cu simțul veridicului, comunică mai puțin participarea artistului decît peisajele sau naturile statice. Compoziția îl preocupă mai ales ca instantaneu, ca fragment de viață

integrat în peisaj. Jocul de copii într-o frumoasă compoziție grafică este mai ales un omagiu adus naturii ce găzduiește tinerețea și jocul. Tușa fluidă și plină de plasticitate a schițelor în acuarelă marchează încă o dată vocația de pictor a artistului.

Activitatea îndelungată, viziunea artistică dobîndită cu consecvență alcătuiesc un binemeritat argument al distincției recent acordată pictorului, cea de Artist emerit.

Pictor realist, autentic, dotat cu un mare simț de observație, Ion Sima în actuala retrospectivă își definește creația prin unitate și diversitate artistică. Ajunsă la maturitate, opera sa este o pildă de sinceritate profesională, de dăruire totală crezului său artistic.

ILEANA BRATU

GH. VÎNĂTORU

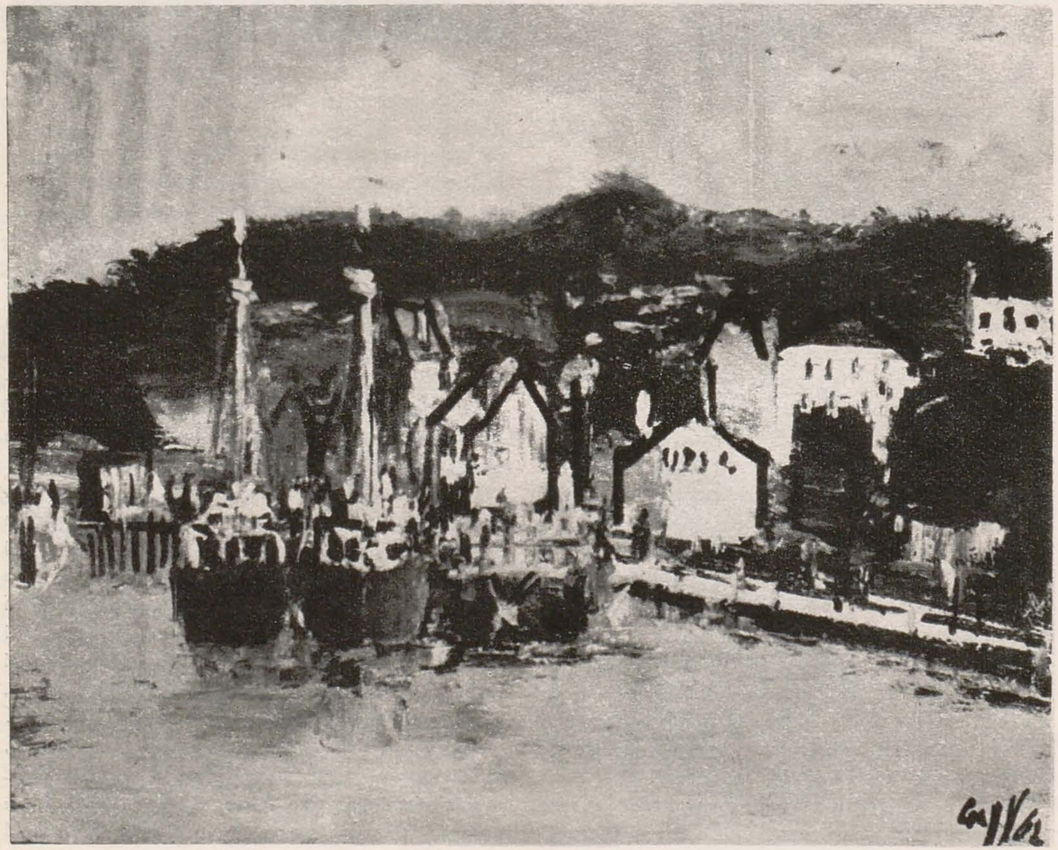
Gh. Vînătoru e un pictor profund al aparenței. Expoziția lui din martie a avut ca temă — dincolo de titluri și motive — splendoarea vizibilului. Vizibilul tratat în ipostazele diversei lui realități — natură, oameni, lucruri, toate însă privite epidermic, caleidoscopic. Există artiști care fac dintr-o casă și un pom, portrete. Vînătoru e la antipodul lor: el face din om un pretext de culoare. Datorită unui realism instinctiv, unei sensibilități și fantezii cromatice neobișnuite, efectul poetic al picturii lui atinge zone mai profunde decît vizează. Poate sînt zonele memoriei folclorice, pe care o percepem în paleta sa rafinată, în calitatea de smalț a reflexelor, în rolul orchestral al negrului, în ritmica simplă a liniilor.

De altfel, apelul folcloric nu presupune la Vînătoru naivitate. Pictura lui e savantă și beneficiază de o cultură a realismului artistic, de o observație corectă și de o forță de sugestie sensibilă. El creează în peisaje iluzia spațiului, prin masele de culoare desfășurate în planuri, iluzia materiei — prin suculența pastei și « chiag » cromatic, iluzia luminii, prin acordurile cromatice. El izbutește adesea tonalități expresive, de pildă în « Iarna » — cu albul divers, sidefiu, somptuoasă imagine a zăpezii. Dar, dînd Cezarului-natură această parte cuvenită, Vînătoru se păstrează mai ales pentru virtutea magică a culorii, care se exercită cu atît mai puternic cu cît nu e concurată de forme. Cele mai originale piese din expoziție au fost acele fosforescențe închegate în jurul unor motive anodine, ca « interioarele » cu femei și flori, imagini de caleidoscop.

Calofil, evident, Vînătoru, depășește totuși satisfacția decorativă imediată, creînd un climat afectiv intens și tonic. Totuși, față de aptitudinea lui de reprezentare savuroasă a materiei, de evocare a adevărului naturii (așa cum o știm din faza care e reprezentată prin natura moartă de la Zambaccian), această expoziție, cu plusul ei de rafinament și minusul ei de vitalitate, mi s-a părut decepționantă.

Între fosforescența picturii de acum și incandescența picturii de atunci, e o diferență de grad al arderii poetice. Vînătoru e un realist structural, creația lui tînjește grațios după sevele realității.

A. A.



GHEORGHE VÎNĂTORU: În portul Tulcea

RENATO GUTTUSO:

CICLUL GRAFIC «GOTT MIT UNS»

Sub titlul « Gott mit uns » Guttuso întrunea în anul 1944 un ciclu de lucrări grafice inspirate de atrocitățile făptuite de naziști pe pămîntul Italiei. Și dacă în lucrarea «Fuga din Etna» (1938) sau «Crucificarea » (1942) tensiunea dramatică, apăsătoare, ce se declanșa din imagini, era menită să sugereze atmosfera încărcată a anilor de fascizare a Italiei, ciclul mai sus amintit este o manifestare virulentă, directă, a protestului împotriva crimelor comise sub pavăza lozincii: « Dumnezeu este cu noi ».

Realizarea acestui ciclu ne apare corolar firesc al activității militante desfășurate de artist în anii războiului. Este deajuns să amintim că, alături de alți intelectuali progresiști, Guttuso colaborează, cu desene, la ziarul antifascist « Corente », fondat de pictorul Treccani, sau la cel intitulat « Documento » — manifest protestatar împotriva grozăviilor războiului.

În 1943 Guttuso, făcînd parte din mișcarea de rezistență, primește însărcinarea de a stabili o legătură continuă între conducerea mișcării de partizani și forțele de luptă concentrate la Abruzzen. După măcelărirea patrioților italieni la Abruzzen, în 24 martie 1944, care s-a soldat cu 55.000 de morți (victime la numărul cărora se poate adăuga și cel cu mult mai mic — e drept — al supraviețuitorilor, a căror soartă tragică va inspira pictorului uleiul « Căminul soldatului ») se naște seria de desene « Gott mit uns ».

Ca, dealtfel, și cîntecele de luptă ale partizanilor, desenele lui Guttuso nu exprimă doar ura împotriva celor ce « au comis atîtea infamii și atrocități ». Accentul cade pe sublinierea eroismului, a demnității umane, a solidarității partizanilor luptători.

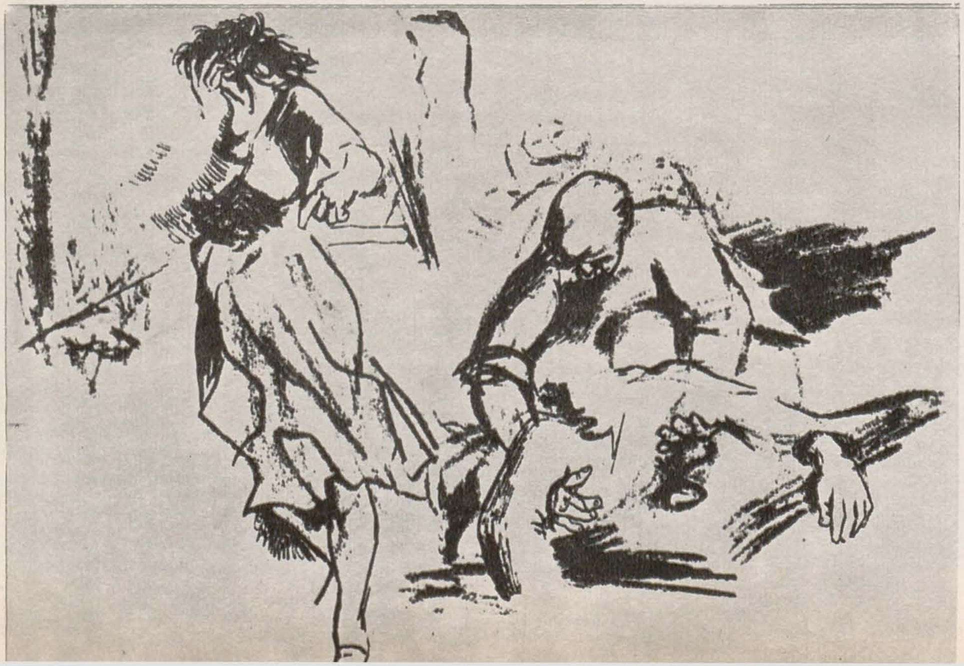
« Sîntem mîndri, sîntem puternici, sîntem tineretul cel mai bun ! Cînd partizanii cad, nu plînge ! Ci fă, la rîndul tău, să cadă trădătorii ». Imaginile lui Guttuso par a fi ilustrații ale acestor versuri anonime, aparținînd celor mai populare cîntece de rezistență. Acestea sînt dealtfel și ideile în jurul cărora se grupează imaginile ciclului. Luptînd sau murind, duși spre plutoanele de execuție, partizanii își păstrează forța morală, demnitatea, măreția pe care pictorul le relevă prin desenul său incisiv și viguros. Poate cea mai emoționantă din imaginile ciclului este aceea în care, umăr lîngă umăr, partizanii se pregătesc să primească moartea ; scenă în care artistul se oprește doar asupra figurilor partizanilor a căror atitudine și expresie diferită redau într-o gamă nuanțată același gînd, exprimat sugestiv și într-unul din refrenele ades fredonate pe atunci : « Ce importă, ce importă dacă vom muri, victoria e a noastră, victoria e a noastră ».

Pînă și figurile fasciștilor sînt prezentate în ciclu nu ca făcînd parte dintr-o masă amorfă. Gradarea atitudinilor cu care aceștia săvîrșesc crimele, este nuanțată de la redarea ferocității, la cea a imbecilizării, de la crima săvîrșită cu fanatism la aceea din inerție. Deși nefăcînd apel la mijloacele caricaturii în tipizarea acestor personaje, virulența, sarcasmul, expresia lapidară sînt împrumutate de la acest gen. Uneori, imaginea atrocităților, a « vitejiilor » comise de acești soldați ai morții împotriva copiilor, a femeilor lipsite de apărare, ar

RENATO GUTTUSO: Din ciclul « Gott mit uns »

1

2



putea trezi în privitor similitudini cu gravura pe care Goya o intitulase cu amară ironie: « Ce bravură ! ».

« Expresionismul meu — arată Guttuso vorbind despre lucrările acestei perioade — dat fiindcă trebuie să folosesc un cuvînt pe care nu prea îl îndrăgesc, era un expresionism constructiv în sensul plastic, pentru că eu căutam să exprim violența realității, mai mult decît violența asupra realității ».

Compoziția scenelor aparținînd acestui ciclu este dinamică, agitată, realizată într-o gamă cromatică de tonuri vii, în care roșul se alătură verdelui, albastrul galbenului, conturul puternic nu reușește decît uneori să separe suprafețele de culori contrastante ; toate mijloacele de expresie plastică sînt mînuite cu măiestrie, urmărind în ansamblu sugerarea atmosferei dramatice, încărcate. Nu întîmplător în unele din imaginile ciclului siluetele partizanilor apar doar conturate, fără a primi culoare, constituind în ansamblul lucrării adevărate pauze, accente luminoase, care se detașează pe fundalul violent și agitat al scenei.

După cum sublinia și cunoscutul critic marxist italian Luigi Longo, prezentînd în paginile revistei « Vie Nuove » seria de desene a lui Renato Guttuso « Gott mit uns » — distinsă cu premiul mondial al păcii în anul 1951 — publicarea acestui ciclu conține o semnificație mai profundă: « . . . evocarea suferințelor, a eroismului și a speranțelor de acum douăzeci de ani nu poate fi o simplă cerebrare a acelor evenimente, ci trebuie să însemne o reafirmare a marilor idealuri ce au ridicat atunci întreg poporul italian în dorința hotărîtă de a continua lupta, pentru ca Italia să trăiască în pace și în libertate pentru toți ».

M. V.

■

1, 2. RENATO GUTTUSO : Din ciclul « Gott mit uns »

EVOLUŢIA MATERIALELOR ÎN PICTURĂ (II)

PAVEL CODIŢĂ

Pictura în Egipt — mai tîrziu şi în alte ţări — s-a extins şi asupra sculpturii, fiind utilizată ca patină, ca îmbogăţire a acesteia. Pe mumii, pe un preparat din stuc, scene din viaţa celui dispărut, erau pictate după aceleaşi reguli ca în morminte. Arta fiind strîns legată şi îmbinată cu religia, cu ritul, cu viaţa de dincolo de mormînt, contemplarea şi aprecierea ei în felul nostru de astăzi, au fost ignorate de egipteni.

Nu acelaşi lucru a fost la cretani. Contemporană cu Perioada Tebană a artei egiptene, arta cretană e pe măsura omului şi în slujba lui. Artistul nu decorează mormîntul regelui ci palatul său.

Pereţii palatului regelui Minos din Cnossos, pereţii sălii tronului sînt împodobiţi cu fresce vesele, veselie accentuată şi de folosirea prin opunere a culorilor complementare. Curba ornamentului domină în locul ţinutei hieratice şi a rigorii registrelor din arta egipteană. Scopul artei la cretani era mai apropiat de necesităţile vieţii.

Fresca folosită de ei a rezultat din căutările de rezistenţă în timp şi din tehnica construcţiilor. Pictura nemaifiind făcută în locuri închise şi atît de bine apărată ca la egipteni, a trebuit să devină trainică.

Numele acestei tehnici de lucru îl cunoaştem de la italieni, care au numit-o pictură al fresco — pictură pe proaspăt — pentrucă, fiind o pictură de apă, se folosea ca suport pe tencuiala umedă.

Folosirea varului stins şi lucrul pe tencuială, cu obţinerea unei transparenţe mai mari şi mai plăcute decît la pictura pe stuc, precum şi o mare rezistenţă la intemperii, au dus la înlocuirea acestei tehnici. Tehnica egipteană s-a păstrat şi ea şi s-a dezvoltat cu denumirea de pictură al secco — pe tencuială uscată, — sau tempera de ou ori lapte, de care ne vom ocupa mai tîrziu, însă pictura în frescă va avea prioritate în pictura de perete. În cartea sa, « Despre arhitectură », — Ed. Academiei R.P.R. — 1964, Cartea a VII-a, Cap. III, vorbind de pictura în frescă, pe zid umed, — Vitruviu scrie că « culorile cînd sînt aplicate cu grijă pe zidul umed, nu se desprind şi rămîn fixate pentru totdeauna ». El încearcă să-şi explice acest lucru prin aceea că varul fiind deshidratat în timpul arderii, pe perete absoarbe apa, înglobînd şi pigmentul care în acest fel se însumează peretelui.

Mai tîrziu, atît Cennino da Colle, cunoscut sub numele de Cennino-Cennini, în lucrarea sa « Cartea de artă » ori « Tratatul de pictură », trad. de Victor Moltez, cît şi Vasari în « Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi » — Vol. I, Meridiane — 1962, dau amănunte despre această tehnică. « Lucrîndu-se pe tencuială proaspătă, — scrie Vasari — , nu poate fi însă părăsită, pînă cînd nu este gata, partea pe care vrei s-o faci în ziua aceea. Întîrziindu-se cu pictarea, tencuiala face un fel de scoarţă. . . care mucegăieşte şi pătează întreaga lucrare. De aceea, este nevoie ca zidul pe care se pictează să fie udat incontinuu şi să nu se întrebuinţeze decît culori de pămînt şi nu minerale, iar albul să fie făcut numai din travertin ars ».

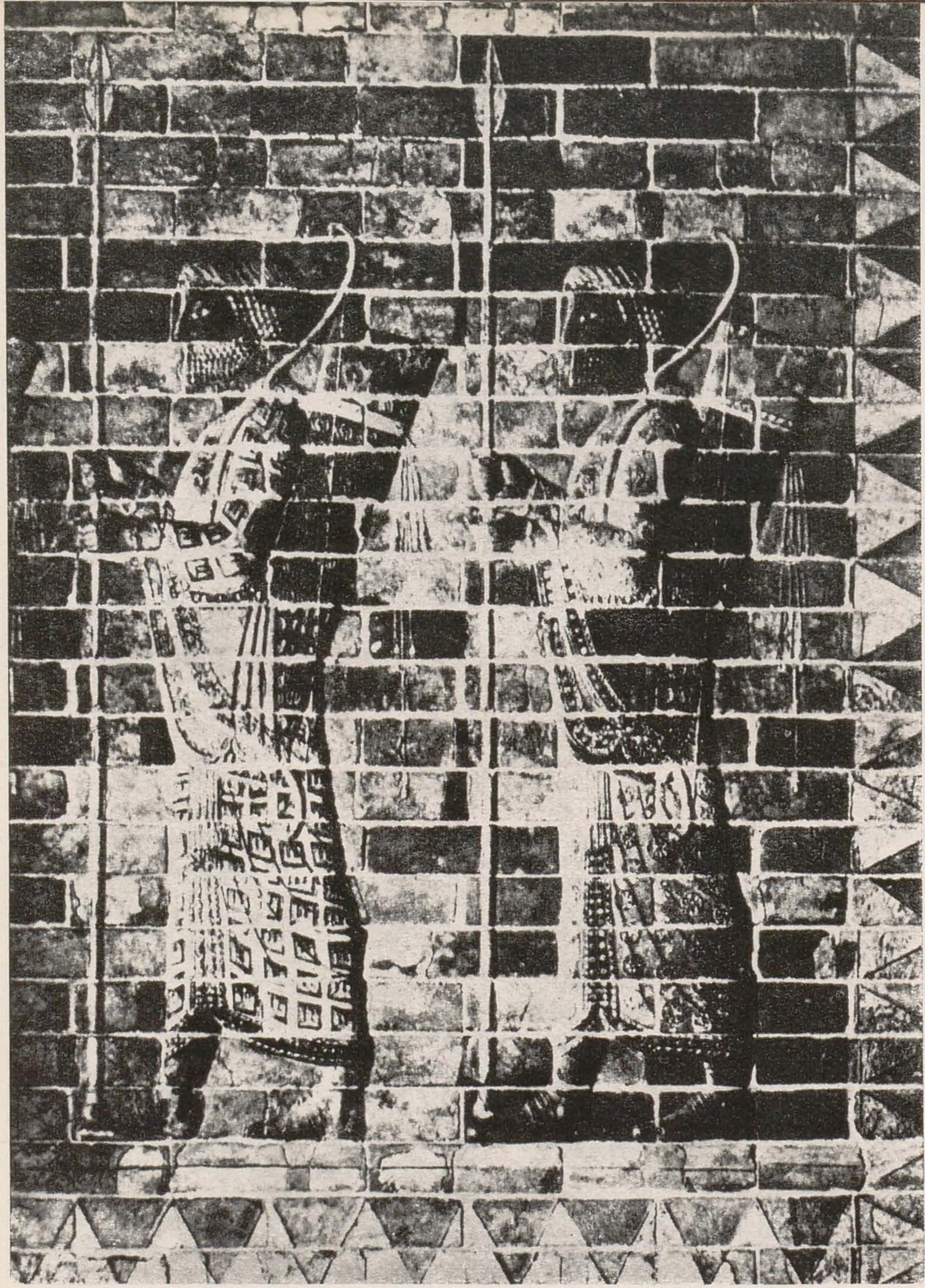
Vasari, ca şi Michelangelo, de altfel, socotea pictura în frescă, ca fiind « cel mai bărbătesc. . . şi mai trainic, dintre toate felurile de pictură ». El socotea că, pentru a picta în frescă, pictorul trebuie să lucreze mai mult cu judecata decît cu desenul, « căci într-un fel arată culorile atîta vreme cît zidul e moale şi în cu totul altul după ce zidul s-a uscat ». Dă indicaţii ca lucrarea să nu se continue pe uscat şi să nu se folosească « culori în care intră cleiuri animale, gălbenuş de ou, gumă arabică şi traganţi. . . . », acestea înegresc lucrarea şi « scurtează viaţa picturilor ».

Vitruviu şi el dă indicaţii de felul cum trebuie stins varul, cum se prepară peretele, care culori sînt rezistente în var şi care nu. Şi luînd ca exemplu miniul de plumb, sau cum îl mai numeau cei vechi, chinovar, arată că « această culoare folosită pe suprafeţe expuse la soare nu rezistă decît dacă, după ce pereţii au fost decoraţi şi s-au uscat, se întinde cu o pensulă pe această suprafaţă ceară punică topită la foc, amestecată cu puţin untdelemn. Încălzind apoi cu cărbuni aşezaţi într-un vas de fier în acelaşi timp şi peretele şi amestecul de ceară şi untdelemn, se lasă ca acesta din urmă să se scurgă, prelingîndu-se şi netezindu-se perfect. După aceea, cu o cîrpă îmbibată în seu se va freca peretele aşa cum se freacă statuile nuduri de marmoră » — (pag. 320—321).

Din acest text aflăm cum se conservau unele culori şi de asemenea ceva şi despre pictura în encaustică, de care vom avea prilejul de asemenea să ne ocupăm.

Cele mai vechi mărturii despre frescă le întîlnim, mulţumită săpăturilor arheologice, în Creta la începutul mileniului al II-lea î.e.n. şi mai tîrziu în primul mileniu î.e.n. în Asiria, pe pereţii palatului de la Tell Borsip pe Eufrat, construit de Teglath-Phalasar al III-lea.

Din Creta, tradiţia de frescă a trecut în Micene şi de aici la Atena. Un număr însemnat de pictori, ca Polygnot, Zeuxis, Parrhasios, Apelles, Nicias ş.a. sînt cunoscuţi ca unii care s-au ocupat de pictura pe zid. Unele lucrări de-ale lor sînt descrise de Pausanias, Pliniu cel Bătrîn şi Plutarch. Nimic însă nu ni s-a păstrat în afara unor copii romane, printre care « împăcarea dintre Setô şi Niobé », păstrată



Arcașii regelui, Susa, sec. XVI î.e.n.

în Italia la Muzeul din Neapole și din epoca elenistică, « Mormîntul trac » de la Kazanlîc în Bulgaria.

În descrierea « Mormîntului trac », Vasilii Micoff afirmă că fresca este lustruită, ceea ce înseamnă că a fost ceruită, obicei păstrat pînă la noi, procedeu care întreține și conservă pictura, dîndu-i unitate și care era cunoscut și de marii pictori greci, din timpurile mai vechi.

De la Pausanias aflăm că Polygnot — care a trăit în epoca lui Cimon și era contemporan cu Eschyl — a decorat cu două compoziții pereții promenoirului public Lesché, pe care cnidienii îl ridicaseră la Delphi, una reprezentînd « Căderea Troiei » și cealaltă « Coborîrea lui Ulise în Infern ». Acest promenoir în formă dreptunghiulară, lung de 19 m. și lat de 9,50 m., era loc de întîlnire a pelerinilor atrași de reputația oracolului. Pe această întinsă suprafață — circa 180 mp. au fost tratate de geniul lui Polygnot bogăția unor teme, atît de dragi grecilor, realizîndu-se în cea mai mare epocă de cultură elenă adevărate capodopere. Autorii care le-au descris și reconstituirile făcute de G. Méantis, de la Universitatea din Neuchâtel în « Les chef d'oeuvre de la peinture greque », ajutat de Friza Tezaurului Siphnienilor de la Delphes și de Coborîrea lui Heracles în Infern, pictură pe vasul de la Orvieto, aflat în Muzeul din Londra, ne permit să ne facem o părere despre pictura de perete din acea vreme.

Analizînd gîndirea din aceste opere, vedem că principiul « descentrării » l-a obligat pe artist, ca grupul principal din compoziție să nu fie plasat în centru, compoziția fiind organizată din mai multe grupe: în dreapta tabloului se aflau personajele care aveau asupra lor protecția divină, iar în stînga acele care nu se bucurau de această protecție. Astfel, în dreapta a fost reprezentat Anténor, ca unul care a primit ambasadorii Greciei cu bunăvoință, înainte de începerea războiului Troiei, și reprezentînd viitorul care este veritabilul învingător, iar în stînga Ménélaos îmbarcînd-o pe Elena și pe tinerele sclave troiene. Acest mod de gîndire venea de la unele credințe care susțineau că corpul este mormîntul sufletului și că sufletul este reținut în corp numai prin atracția plăcerii carnale.

Tehnica acestor lucrări era desigur fresca; se știe că alături de un număr restrîns de tablouri de șevalet lucrate în tempera, a făcut și mari lucrări de artă în frescă la Atena. De asemenea, se știe că elevii lui, Micon și Panainos, au transmis la rîndul

lor tehnica frescei. Pliniu cel Bătrîn povestește că Pausanias de Sycione, specializat în pictura de encaustică, a dat greș voind să restaureze picturile lui Polygnote pe pereții de la Thespies. Pentru a-l scuza, continuă Pliniu, s-a afirmat că nu s-a servit de același procedeu în care au fost făcute lucrările.

Fresca, ca mod de lucru și ca tehnică, va cunoaște însă cea mai mare întrebuințare odată cu răspîndirea creștinismului cînd nevoia de a explica evanghelia și viețile sfinților, a dus la ornarea bisericilor în întregime.

Cerințele cultului au determinat construirea de biserici în marea majoritate a comunităților creștine, astfel că pictura în frescă a luat o deosebită extindere.

În secolul al VII-lea, papa Grigorie scria: « Pictura trebuie să împodobească bisericile astfel ca cei ce n-au destulă învățătură să poată citi măcar pe ziduri, ceea ce nu sînt în stare să citească în manuscrise ».

Această prioritate dată picturii în frescă, a ajutat la formarea unei tradiții, a unei școli de artă și a unei tehnici de mare rezistență în timp, ale căror rezultate se văd și în bisericile noastre vechi, mai ales la cele din nordul Moldovei, unde, deși folosită pe zidurile exterioare, pictura nu s-a decolorat și a rezistat intemperiilor sute de ani, păstrîndu-și frumusețea și prospețimea.

Tempera egipteană — amestec de pigmenți cu aglutinat de clei vegetal (rășină) și apă, — a fost înlocuită la greci cu o temperă, avînd la bază un clei animal de ou ori lapte.

Laptele conținînd caseină a dat rezistență picturii — și în vremea noastră se face pictură pe bază de caseină. De asemenea oul conține caseină, albumină și ulei de ou.

Vibert în « Știința picturii » spune că uleiul din ou își va găsi într-o zi întrebuințarea în pictură. Calitățile acestor materiale au dus la închegarea tehnicii numită tempera de ou, folosită mai mult pentru pictura de șevalet, pe suport de lemn și pentru ornarea manuscriselor.

Vechii artiști greci, iconarii, unele dintre picturile lui Cimabué, ale lui Giotto, operele lui Bruegel cel Bătrîn, ale lui Jeronimus Bosch, într-un cuvînt toți artiștii, pînă la introducerea uleiului, au pictat tablourile și uneori și pereții în tempera de ou.

★

Revenind la celelalte materiale folosite de pictori, vedem că în timp ce egiptenii foloseau șapte culori de bază, pe care apoi le multiplicau prin amestec, grecii nu foloseau decît patru, și anume: albul — provenit dintr-o humă adusă din insula Melos din Ciclade și care mai era cunoscut — după cum aflăm de la Vitruviu — și cu numele de Meliu ori Pretonin; ocrul galben, numit și Sil Atic, care se scotea din carierele de lîngă Atena. Vitruviu, după ce îl laudă, socotindu-l cel mai bun ocru cunoscut, cu părere de rău arată că în vremea lui nu se mai găsea, « pentru că la Atena, pe cînd minele de argint își aveau echipele lor de sclavi și se săpau sub pămînt galerii pentru a extrage argintul, de îndată ce se dădea de o vînă de ocru, aceasta era urmărită ca și cum ar fi fost de argint. . . »; un roșu, căruia grecii îi spuneau Sinopia, și care se găsea de asemenea în stare naturală în Pont la Sinope. Cennino-Cennini, care cunoștea și el roșul natural, numit Sinopia, scrie că din el se extrage și un roșu mai deschis numit cinabru; negrul, cunoscut și sub numele de atramentum și care era probabil obținut dintr-o piatră neagră, despre care Cennini scrie că trebuie frecată cît mai bine « căci dacă l-ai freca un an întreg, nu va fi decît mai bună (materia obținută) și mai neagră ». Negrul de fum, am văzut că se cunoștea din vremuri străvechi, iar de la Cennino-Cennini aflăm că în Renaștere se cunoștea metoda de preparare și a negrului de viță și a celui din sîmbure de piersic.

Car roman

Tot patru culori au fost întrebuințate și la fresca palatului lui Teglath — Phalasar al III-lea, amintit mai sus: roșu, alb, negru și albastru, obținut probabil din lapis-lazuli.

La romani, gama de culori s-a îmbogățit cu încă un număr de culori, dar arta a început să decadă, încît Pliniu constata cu tristețe că înmulțirea culorilor a dus la pierderea stilului.

Printre aceste culori amintim: argila verde de Smirna, Auripigmentul ori orpin-ul, care se extrăgea din Pont, Sandaraca, tot din Pont, dintr-o carieră din apropierea fluviului Hipanis.

Vitruviu explică cum din plumb, prin calcinare, se prepară ceruza, cum albastrul azuriu se obține prin calcinarea cuprului, adăugînd că, pentru obținerea acestei culori din smalț mai este nevoie de o cantitate de floare de azotat de potasiu și nisip.

Prin calcinarea ocrului de carieră, care are în el oxid de fier, obțineau ocru roșu, menționînd că, « se calcinează în foc pînă la incandescență, minereu de Sil-brun ; apoi se stinge cu oțet și devine de culoare purpurie ».

Purpura. . . « care este mai presus de toate culorile » se extrăgea din țeste de scoici marine. Erau mai multe feluri de a obține purpura sau o culoare asemănătoare, atît de prețuită de romani. Pliniu arată că « pentru a face o culoare de purpură se întinde pe o cușă de bleu uscat, le purpurissimum cu un amestec de ou ». Tot Vitruviu arată cum se scot culori din flori și rădăcini de plante, multe dintre acestea folosite desigur pentru colorarea stofelor și țesăturilor.

Tradiția și secretele de preparare a culorilor s-au păstrat din artist în artist prin viu grai și prin scris, publicîndu-se în secolul al X-lea unele indicații și rețete, de către călugărul Heraclius și în secolul al XII-lea la Salonic de către călugărul Teofil. Cennino Cennini arătînd cum se prepară în mod chimic, în alambic, chinovarul, menționează că acest secret se poate afla mai cu seamă « cu mijlocirea călugărilor ».

Pictura fiind legată în creștinism de religie — și mulți pictori fiind călugări — a picta era socotit o treabă sfîntă, un lucru de inspirație, și apoi, pentru a o picta pe Maica Domnului, ori pe Christ, era nevoie să fii « neprihănit », de aceea pregătirea meșterilor și învățarea meșteșugului celor vechi, observîndu-se reacțiile și rezistența materialelor, se făcea în mînăstiri.

Cennino, și el, își revendica descendența ca pictor, prin Tadeo Gaddi și urmașii lui, din Giotto, care la rîndul său învățase meșteșugul de la Cimabue, pictor încă de icoane.

În vremea lui Cennino-Cennini numărul culorilor crescuse, îmbogățindu-se cu un ultramarin, ori azur de Germania, cu un galben deschis numit giallorino, un fel de galben de Napoli, care se pare că era un produs al Vezuviului și care conținea oxizi de plumb și antimoniu (ca și galbenul de Napoli), și, despre care Cennino arăta că e o culoare bună pentru lucrul în frescă, iar Maurice Dénis, comentînd-o, scrie că nu se poate amesteca cu fier (ocruri), nici cu albastrul de Prusia.

Tot Cennini, vorbind despre un roșu numit roșu de sînge ori de dragon, obținut dintr-o piatră tare, arată că « sînt unii care o freacă cu urină, însă, — scrie el — se face neplăcută, deoarece prinde repede miros ».

Urmînd linia evoluției materialelor în pictură, vedem că odată cu dezvoltarea societății și materialele artei se îmbogățesc și se înmulțesc. Cercetările ceramice ale egiptenilor, începute cu îndepărtata antichitate și dezvoltare în Imperiul de mijloc, a ajuns la o mare dezvoltare în Persia.

Gustul de fast și strălucire propriu Orientului, a găsit în ceramica smălțuită un material deosebit de potrivit pentru decorațiile lor.

Ceramica, material apropiat de sculptură doar prin funcția de decorare a unor suprafețe mari de arhitectură, mulțumită strălucirii, prețiozității și frumuseții culorilor din smalțuri într-o vreme cînd strălucirea culorilor luminoase, a cadmiumurilor nu era cunoscută, a dat persanilor, mai ales, posibilități deosebite de a-și desfășura gusturile pompoase, rafinate și senzuale.

Tradiția de a folosi pămîntul ars pentru plăcile de scris, cărămida pentru construcții, apoi tradițiile de artă monumentală ale marilor orașe, Susa, Ninive, Babilon, Persepolis ș. a., olăria cunoscută și practicată din timpuri foarte vechi — dacă n-am aminti decît cupa de Susa de la Muzeul Louvre, din al IV-lea mileniu î.e.n. — au dus la o perfecțiune tehnică, la o calitate de artă deosebită, rîvnită și astăzi.

Se știe, de exemplu, că pasta, materialul ceramic de suport al smalțurilor, folosit la decorarea palatului lui Darius I de la Susa, era un fel de piatră sintetică, obținută dintr-un amestec de var, quartz, silex măcinat și paie tocate (paiele se foloseau în loc de cîlți și la frescă), ars la mare temperatură (varul avînd nevoie de mare temperatură). Toate aceste procedee au dus la obținerea unor materiale care atît prin rezistență cît și prin calitatea lor dau de gîndit și uimesc și astăzi.

Starea actuală a templului lui Isthar — 604—561 î.e.n. — din Babilon, stă mărturie a sensului grandios în care a fost conceput monumentalul atît în arhitectură cît și în decorație.

Așezarea ritmică a animalelor sacre, atît pe lățime cît și pe înălțime, dă construcției o ținută deosebită. În părțile mai vechi ale porții templului, animalele detașate în relief sînt de abia glazurate, pe cînd părțile construite de Nabucodonosor sînt emailate în diverse culori. Fondul peretelui este de culoarea azurului, obținut din aramă și oxid de cobalt. Dezvoltarea mare, cu totul deosebită a ceramicii o găsim la perși. Palatul monumental al lui Darius I, de care am vorbit mai sus, construit ca reședință de iarnă pe colinele orașului Susa, avea o sală de recepții numită apadana, care singură se întindea pe o suprafață de aproape un hectar. Această sală decorată în întregime cu o friză reprezentînd arcași în marș, văzuți din profil, pe un fond albastru-verde, colorați în brun, alb-verde și galben, rămîne un moment caracteristic al artei persane. Din această școală s-a dezvoltat o tradiție care a ajuns pînă în zilele noastre, cînd ceramica, ca artă de perete, a început iarăși să fie considerată și căutată.

Practica smalțurilor a dus la fabricarea sticlei și a mozaicului de sticlă, de care ne vom ocupa cu alt prilej.

■

DESPRE CRITICA DE ARTĂ

(urmare din pag. 164)

tru această activitate și s-au consacrat exclusiv ei. Majoritatea autorilor de articole critice sînt muzeografi, cercetători științifici în istoria artei și gazetari. Dar mai apar încă articole de „critică plastică", ale unor diletanți, articole naive și confuze, care foarte adesea pricinuiesc numai rău.

Influența educativă a unei lucrări de critică de artă nu se limitează numai la faptul că omul citind adoptă un anumit punct de vedere față de opera de artă. Ea este mult mai vastă. Ea constituie o verigă a unui lanț. Efectul criticii de artă se bazează pe justețea punctului de vedere științific, pe asociațiile emoționale pe care le provoacă, pe ineditul prezentării operei, pe posibilitatea pe care o crează în cititor de a face o legătură valabilă între operă și lumea sa lăuntrică ș.a.m.d. Gorki spunea: « Cartea este un fenomen al vieții; ca și omul este și ea un lucru însuflețit, dotat cu harul vorbirii, mai puțin « obiect » decît toate obiectele care au fost și sînt create de om. »

Sfera de cuprindere a criticii noastre plastice este destul de limitată. Tiparul publică aproape exclusiv articole de critică despre lucrări de pictură, sculptură și grafică, lucrări ce au fost deobicei arătate în expoziții. Aproape că lipsesc, sau apar deosebit de rar, articole critice asupra manifestărilor artistice în domeniul sculpturii și picturii monumentale. Deși se realizează îndeosebi lucrări de artă monumentală care angajează cheltuieli uriașe și solicită o mare răspundere din partea creatorilor lor, ele apar comentate foarte rar în presă. Nu sînt analizate succesele și nici slăbiciunile în această privință. Și ar fi trebuit ca cel puțin pentru cele mai importante lucrări de sculptură și pictură monumentală, înainte chiar de începerea lor, să apară o serie întreagă de articole aprofundate, consacrate proiectelor de concurs și machetelor prezentate.

În sfera de cuprindere a criticii există sau ar trebui să existe și alte genuri, ca ilustrația, panourile, ambalajul, reclama, forma diferitelor produse industriale. În această privință avem numeroase realizări care merită să fie subliniate, dar și mai multe lipsuri care trebuie analizate și criticate. În acest cadru pot fi enumerate variatele manifestări artistice din cadrul artei decorative aplicate, pe care critica le-a cuprins insuficient sau aproape de loc. Așa sînt de pildă obiectele de larg consum, mărcile poștale, cărțile poștale ilustrate, aspectul decorativ al unor expoziții comerciale, vitrine de cofetării, restaurante și diverse magazine, reclamele cu neon, țesăturile artistice, podoabele etc. Toate acestea sînt manifestări de o reală importanță în educarea estetică a publicului.

Slaba preocupare a criticii plastice pentru astfel de genuri duce la situații adesea nefirești. Se întîmplă ca pentru un portret sau un peisaj expus într-o expoziție să se poarte adesea atît în presă, cît și în dezbateri, discuții aprinse referitoare la calitățile sau lipsurile lor, în schimb asistăm la o aproape totală indiferență față de reușitele sau nereușitele lucrărilor de sculptură monumentală, ale ilustrației de carte, panourilor, ambalajelor și a celorlalte lucrări amintite, care vin în contact, ca manifestări artistice, zilnic și într-o proporție de masă cu publicul spectator și consumator. Cum se explică faptul că în timp ce pentru cîte o lucrare socotită neînsemnată chiar de către autorul ei se pot purta înflăcărate discuții între artiști și critici, nu sînt încă suficient analizate opere de o deosebită însemnătate?

Nu este lipsită de importanță nici problema eticii în practica criticilor plastici. Nu vrem să susținem că nici un critic nu are dreptul să critice și să discute cronicile colegilor lui. Acest lucru este firesc, justificat și folositor. Trebuie însă să facem deosebire între criticii care polemizează cinstit și conștiincios și criticii care abia așteaptă să li se ofere posibilitatea pentru ca apoi să poată să-și « săreze » colegii avînd ca unic scop de a străluci pozînd vanitos în oameni care nu greșesc. O altă manifestare negativă, care se observă uneori, o constituie lipsa unui judicios ton polemic. Sînt unii critici care « dezlănțuie atacuri », absolutizează cu aroganță aprecieri strict subiective, nejuste, și folosesc exprimări jignitoare la adresa unui critic sau unui artist plastic. Tonul arogant al unor astfel de articole nu poate fi socotit nicidecum ca o manifestare a unei aprinse polemici pozitive, constructive.

Este foarte necesar să participăm la crearea unei istorii a artei și a criticii, a gîndirii plastice, aducînd o contribuție și la înnoirea limbajului folosit. Este necesar să scriem mult și bine, dar să avem grijă ca critica să nu frîneze vederea generală asupra epocii, asupra considerațiilor evoluției genurilor și tendințelor din arta noastră.

Un critic de artă nu trebuie să evite corelațiile, să arate că opera de artă este determinată și de materiale, de programul ei, de posibilitățile financiare, înainte chiar de a exprima o idee. Un sculptor altfel realizează o lucrare în piatră decît una în bronz — sau un pictor o frescă decît un mozaic.

Cînd examinăm cauzele, cînd vrem să explicăm operele, realizările sau lipsurile lor, nu trebuie să ne lăsăm seduși de raționamente înșelătoare. Criticul nu poate să ignore individualitatea. Arta este doar opera artistului. Este greu să imaginăm o istorie de artă fără să figureze nici un nume. Arta este făcută din îndrăzneală, din personalități afirmate, din dorința acestora de a se sacrifica pentru o ideee, o cauză ca și pentru originalitatea operei lor. Nu pot fi neglijați creatorii inovatori. Criticul de artă trebuie să urmeze, să sesizeze curentele generale, să nu neglijeze artiștii originali, să cerceteze fenomenele cele mai diverse, sursele creației, apoi particularitățile locale, condițiile materiale, moda, prestigiul creatorului ș.a.m.d. Problema este să dezvoltăm această activitate cu o mai mare consecvență și o mai înaltă calificare. Toate lucrările de critică la un loc constituie o singură carte, vie, luminoasă, profundă, oglindind drumul întregii noastre arte.

PROBLEME DE CREAȚIE PLASTICĂ

(urmare din pag. 166)

O asemenea analiză, în adîncime, nu e necesitată de existența în sînul artei noastre a vreunor asemenea tentații, ci de faptul că, în cursul ei, se pot lămuri unele poziții greșite și confuzii care, producîndu-se în procesul făuririi și dezvoltării unei arte noi, pot provoca staze, întîrzieri. Iată cîteva dintre ele. Lupta pentru un limbaj nou, pe măsura noii imagini despre lume, despre spațiu, timp, mișcare, pe măsura ritmului de viață modernă etc., ni se pare legitimă și chiar necesară. Dar frica de a nu părea demodat ni se pare a fi un sfetnic prost. Ca și frica de a nu părea provincial. Ce se poate petrece într-un asemenea caz? Modern devine tot ceea ce, în succesiunea cronologică, este temporar ultimul, ultima modă. Căci, în cazul acesta, arta se confundă cu moda. Cel care procedează așa nu își dă seama că, în ciuda bunelor sale intenții, în loc să sesizeze, în limbajele curentelor moderne, produse ale dezagregării, le ipostaziază ca punct de sosire a istoriei. Și apoi, însăși expresia « epoca noastră » trebuie să fie formulată cu grijă. Fiindcă întotdeauna timpul fuge peste locuri diferite, adică peste formațiuni social-istorice diferite, cu necesități spirituale specifice, cu o ierarhie a urgențelor specifice. Vorbind în abstract, în absolut, creăm echivocuri, sfîrșim în conformismul anti-conformismului, în pastișe, în folosirea unui stoc de categorii prefixate, de sisteme plastice preconcepute, de elemente predigerate, de solduri de cupoane de modernism și în provincialismul cel mai cras, tocmai pentru că are complexul de inferioritate al provincialismului. Ce se întîmplă cu aceia care au complexul acesta al demodării și provincialismului? Pentru ei, cu toată cinstea lor neîndoelnică, în ultima analiză, ineditul nu stă în societate și în om, ci în limbaj. Într-o asemenea confuzie nu omul, fenomenul de viață contemporană, noul fel de a gîndi și simți preexistă invenției unui limbaj, ci invers. În acest caz, artistul își spune: « vreau să folosesc cutare limbaj, trebue să-mi găsesc peisajul, omul sau întîmplarea care să-l justifice ». Firesc ar fi să-și spună: « am avut în fața peisajului, omului, întîmplării cutare, o emoție extraordinară, pe care trebue să o comunic printr-un limbaj în care ea să nu-și schimbe semnul algebric, să nu se altereze, să nu se sclerozeze sau să se evapore ». În primul caz artistul se mistifică involuntar, strecurînd între sine și realitate un ecran, o prismă determinată, prefabricată. Sesizarea realului în particularitățile și esența lui, în ce are mai viu și inedit devine imposibilă sau parțială, alterată etc. Omul din realitatea obiectivă în loc să mai fie sesizat ca subiect care simte, gîndește, acționează, se transformă în obiect, adică în suport și pretext pentru folosirea limbajului respectiv. Dar, așa cum am mai arătat, în cadrul procesului de îngustare progresivă, de fragmentarism progresiv pe care l-am menționat, fiecare limbaj este în el însuși insuficient. Din conștiința obscură a acestei insuficiențe, din dorința de a arăta că a gustat din toate, că e la curent și că e original, se naște montajul de maniere, eclectismul care este suprema încoronare a convenționalului, a artificialului.

În cadrul accentuării crizei sentimentului realului, criză în care atîția artiști moderni se complac și pe care o cultivă, îndepărtarea de solul lumii sensibile duce chiar și la o atrofiere senzorială. Senzualitatea mimată, construită cerebral, printr-o succesiune de intervertiri și de substituții se exasperează cu atît mai mult cu cît devine artificioasă. Dotarea imaginii cu o sarcină afectivă este disprețuită. Cît despre gîndire, în cazurile cînd nu este predominată de prejudecăți ca cele enumerate mai înainte, ea se desfășoară exclusiv ca o reflecție asupra limbajului în sine și pentru sine, ca o necontenită supralicitație a unor limbaje preexistente. Deci artă care nu e indusă din realitate, din viață și din reflecția asupra realului, ci care e dedusă din limbaje preexistente, exercițiu de stil, artă pentru artiști, pentru inițiați, pentru un cerc mereu mai îngust, artă indiferentă la pierderea consensului comunicației cu oamenii. Din cele afirmate pînă acum se pot desprinde mai multe lămuriri. Nu e suficient ca un tablou să aibă un subiect contemporan, să fie figurativ, să fie ușor recognoscibil de fiecare pentru a fi contemporan, realist, eficient pe plan spiritual. Ca și reflectarea pasivă din academismul tradițional, interpretarea, stilizarea apriorică și care nu e necesară, nu se legitimează prin conferirea unui spor de expresivitate a imaginii, ci se instaurează ca scop în sine, ca ecran, provoacă o oprire, o coagulare în procesul creației artistice, aruncă imaginea în artificial și îi răpește calitățile de mijloc de cunoaștere a realului. Figurativismul întemeiat pe asemănări epidermice și reconstituiri capilare ale detaliilor sau pe interpretări născute din supralicitații de limbaj, în cursul cărora omul din subiect devine obiect, ca într-un fel de proces corespunzător alienării și înstrăinării omului în sistemul capitalist, mărturisește aceeași lipsă de încredere în om ca și abstracționismul și merită respins ca și acesta.

Teama de a nu apărea demodați și provinciali mai provoacă și alte confuzii. Temîndu-se de literaturizare, anecdotism, ilustrativism și vrînd să sublinieze valorile plastice, unii sînt tentați să traducă totul în cheie decorativă și ajung la absolutizarea unui fel de decorativ și anume a aceluia care se desfășoară fără alt mesaj decît cel strict vizual. Cînd scopul-idee e transformat în mijloc-semn, se instaurează ilustrativismul care poate sfîrși în cel mai penibil « trompe d'œil », iar cînd mijlocul-semn e transformat în scop-idee se instaurează acel decorativ care poate sfîrși în informal, tașism etc. De fiecare dată se încalcă dialectica și o ordine a cărei ireversibilitate face parte din legile obiective ale faptului expresiv care e arta.

Decorativul acesta care face din mijlocul de expresie scop în sine, nu trebue extins. El nu trebue folosit pentru toate picturile murale, monumentale, ci doar pentru acelea care manifestă o asemenea ruptură și o asemenea substituire. Căci frescele de la Ajanta, din grotele de la Tunhuan, cele ale lui Giotto, Massaccio, Piero della Francesca, Michelangelo, Goya, Rivera, Orozco, Siqueiros etc., impun prin mijlocul-semn, scopul-idee vehiculează, prin semnele plastice, sentimente și idei.

Din aceleași confuzii, substituiri, transformări a mijlocului în scop, derivă și unele staze în înțelegerea și dezvoltarea compoziției tematice, chiar și la unii artiști care vor să se dezvolte ca artiști realiști. Iată cîteva dintre ele. Pentru artistul pentru care omul sau evenimentul nu e decît suport și pretext pentru constituirea unui spectacol cu finalitate pur vizuală, altfel spus care transformă subi-

ectul în obiect și sacrifică scopul-idee în favoarea mijlocului-semn, ca și portretul, compoziția nu poate fi tratată decît în cheie decorativă. De aici înfățișarea de spectacole plăcute pentru ochi, în loc de evenimente, de aici indiferența pentru problemele sugerării spațiului în scopul închegării unor atmosfere afective și impunerii unor semnificații și recursul la același fundal ecran, deobicei monocron, ca în arta medievală, de aici grupajele stereotipe, frontale, în friză, de aici impresia că între personaje nu există nici un fel de comunicații, de relații, ci fiecare e o lume ferecată, fără legătură cu celelalte, de aici impresia de static etc. Cînd spunem static nu postulăm obligativitatea unui dinamism cu orice preț, ci a unei elocvențe a fiecărei părți în parte și a părților între ele în ansamblu, adică a unui conținut emotiv și intelectual.

Massaccio, Piero della Francesca și, uneori, chiar Goya sau Rivera sînt statici, dar redau un eveniment semnificant, pentru că personajele fiind elocvente și compoziția fiind construită pentru a face vizibil un conținut, pictorul reușește să ne reprezinte relațiile dintre ele. Cu alte cuvinte, nu e neapărat nevoie ca o compoziție să fie dinamică precum o pictură murală de Orozco sau de Siqueiros, care, într-un spațiu activ, ne dă iluzia că personajele vin spre noi, implicîndu-ne, chemîndu-ne la acțiune.

Plecînd de la limbaj și nu de la analiza profundă a realului contemporan, pictorii își dezvoltă doar observația asupra problemelor de limbaj, în defavoarea observării realului, a împrospătării și îmbogățirii memoriei vizuale, a imaginației. De unde restrînsul registru de teme, simplismul și repetarea schemelor compoziționale etc. Căci numai participarea la viață, atenția bine orientată asupra temelor vieții contemporane pot debloca efectiv spiritul de observație, de asociație și imaginație. Tot așa, cum singură prelucrarea datelor realului duce la o îmbogățire necontenită și efectivă, la mobilitatea limbajului. Istoricii costumului sînt obligați să recunoască un fapt care pare de necrezut și anume că, de-a lungul veacurilor, revin, sub diferite variante, provocate de dozajul elementelor, de eclectism și de evoluția materialelor, aceleași scheme, aceleași fantezii și ticuri vestimentare. Astfel, s-ar putea urmări apariția, de-a lungul istoriei costumului, a pantofilor cu bot ascuțit și lung, a pantalonilor femenini colanți sub vestmînt lung despicat în față și apoi fără vestmînt etc. Vrem să spunem că, lucrînd exclusiv asupra limbajului, nu avem posibilități infinite, ci numeroase, dar limitate. În faptul că, așa numita neoavangardă sau postavangardă din Occident revine la curente mai vechi — dada, pictură naivă, colaj și montaj etc. — combinîndu-le pe sistemul coctailurilor, noi vedem încă o dovadă a celor susținute mai sus, a mixturii eclectice către care e forțat, în mod fatal, cel care s-a ocupat cu exclusivitate de limbaj ca scop în sine.

Dar aceasta înseamnă că artistul nu trebuie să se preocupe de limbaj? Nicidecum. Conținutul nu se descoperă decît în și prin formă, scopul-idee se realizează prin mijlocul-semn, interiorul devine lizibil, sensibil, prin exterior, generalul prin particular etc. Dar aceasta nu înseamnă că nu se poate vorbi de prioritatea conținutului, de ordinea scop-idee — mijloc-semn care nu se poate nici rupe în două nici interverti. Antonio Gramsci explicase aceasta în capitolul despre « Literatura populară » apărut în volumul postum « Literatura și viața națională ». Iată fragmentul atît de clar și de sintetic al lui Gramsci: « Se poate vorbi de o prioritate a conținutului asupra formei? Se poate vorbi, în sensul că opera de artă este un proces și că schimbările de conținut sînt de asemenea schimbări de formă, dar e « mai ușor » de a vorbi despre conținut decît despre formă, pentru că el poate fi « rezumat » într-un chip logic. Cînd se spune că el precede forma, aceasta vrea să însemne pur și simplu că, în elaborarea operei tentativele succesive sînt prezentate sub numele de conținut și nimic altceva. Primul conținut care nu satisfăcea, era de asemenea formă, și, în realitate, cînd « forma » satisfăcătoare a fost atinsă, conținutul s-a schimbat și el. E adevărat că adesea cei care pălăvrăgesc asupra formei etc., împotriva conținutului sînt spirite complet vide, care fac să se ciocnească între ele cuvinte care nu păstrează întotdeauna între ele acel minimum de legături pe care le cere gramatica (de pildă Ungaretti) și care prin tehnică, formă etc. înțeleg vidul jargonului unei mici secte de capete vide ».

Nu există limbaj care să fie total irelevant. După ce cunoaștem oare poziția estetică și filozofică a artistului, în ce o citim, dacă nu în și prin limbaj? Dar poziția aceasta poate fi orientată progresist sau retrograd, felul de a gîndi, metoda de creație, care, așa cum se știe, închide și practica artistică, pot sărăci imaginea, reducînd-o la schemă, sau dimpotrivă, îi pot asigura o densitate emotivă și semnificantă, în cadrul unei arte de idei, dar nu idei exclusiv plastice, hipostaziate ca scopuri, ci de idei plastice care traduc un anumit fel de a înțelege lumea și viața, o reflecție asupra omului și vieții.

Apoi, limbajul e uneori confundat cu tehnica, ceea ce ni se pare a fi o eroare creatoare de alte erori. Dacă se poate vorbi de limbaje care s-au născut prin ruptură și autonomizare dintr-o concepție idealistă, iraționalistă, mistică și cu o finalitate în consecință care, ca atare, vehiculează cu ele toate acestea, dacă nu pot fi preluate « tale quale » de către un realist, nu se poate spune că semnele luate separat, puse în anumite relații care nu se constituie ca un context, observațiile ieșite din analiza lor, din experimentarea unor noi moduri de a le corela, de a le varia etc., sînt contaminate de idealismul, iraționalismul etc., eventual al pictorului care a făcut aceste observații, analize, relații, ca un fiziolog, psiholog experimental, fizician, chimist, cromatolog, tehnolog.

De cîte ori realiștilor din vremea noastră li se recomandă exemple din trecut, ele sînt luate din Renaștere, realismul (italian, francez, spaniol, flamand, olandez) al veacului al XVII-lea, realismul unora dintre artiștii veacului al XVIII-lea și realismul critic al veacului al XIX-lea. Și, acest lucru, această recomandație e pe deplin îndrituită. Dar nu e mai puțin adevărat că nimic nu poate fi absolutizat. Sau, așa cum spune un marxist contemporan: « desigur, clasa muncitoare are și datoria de a protegui tradițiile umaniste ale burgheziei împotriva celor care le corup și le disprețuiesc și ea culege, în mîinile sale, moștenirea clasicilor, nu pentru a se agăța de ea într-un spirit conservator ci pentru a merge mereu înainte spre creații noi. Desigur este un lucru lipsit de rațiune să pretinzi că Antichitatea, Renașterea, perioada clasică a burgheziei nu mai au ce să ne spună și sînt definitiv lichidate, dar ar fi la fel de lipsit de rațiune, ca, sub pretextul că iubim operele trecutului, să cerem ca ele să fie imitate și să căutăm în ele legi estetice irevocabile ».

Problema merită o examinare mai nuanțată. Mai întîi, nu știm să fi existat estetician marxist-leninist, care să fi cerut vreodată imitarea lor, a imaginilor acestea, care, așa cum arătase Marx, reușesc să ne emoționeze și pe care le înțelegem și azi. Se recomandă în schimb altceva: imitarea, cu o vie și continuă conștiință a specificului condițiilor social-istorice în care trăim, muncim, creăm, a felului în care realiștii din epocile menționate înțelegeau raportul dintre artă și realitate, a uma-

nismului lor etc. Asupra acestor distincţii toată lumea e de acord. Desacordul se iveşte atunci cînd unii consideră limbajul pictural creat de Renaştere ca singurul potrivit realismului şi ca aplicabil în toate cazurile, văzînd în el un produs istoric care poate fi extins fără nici o discriminare, utilizat pentru toate conţinuturile vieţii contemporane, absolutizat.

Să luăm de pildă un element al acestui limbaj, perspectiva lineară, în adîncime, monooculară. Primii care şi-au dat seama că perspectiva liniară monooculară nu era un punct de sosire, nu era perfectă, ci una din modalităţile de figurare a spaţiului şi că nici una dintre aceste tehnici perspectivale nu e exactă, au fost artiştii şi nu artiştii din veacul XX, ci cei din XVI. Astfel, un pictor ca Bruegel recurgea la o perspectivă pluriocularâ, multiplă, montaj de perspectivă în zbor de pasăre care-i îngăduie să cuprindă într-o porţiune de pînză nu prea mare un imens spaţiu geografic şi de perspectivă frontală. Procedează aşa pentru că, dacă s-ar fi mulţumit să redea doar ceea ce vedea printr-o fereastră, conform viziunii monooculare, nu ar fi putut închega vastele sale compoziţii peisagiste care, pe bună dreptate, au fost numite, de istoricii artei, peisaje enciclopedice.

Să trecem acum la peisajul unei ţări socialiste. Un pictor vrea să redea construcţia unei hidrocentrale, a unui mare combinat siderurgic etc. Cine îşi poate închipui că el va reuşi să exprime amploarea epopeică a unei asemenea construcţii, consemnînd doar ce vede printr-o fereastră şi ceea ce poate construi prin tehnica perspectivei monooculare? Nu trece el, în felul acesta, de la epopee la madrigal, reflectînd fracţionar şi infidel realul? Şi atunci de ce să nu recurgă la procedeul bruegelian, apt să-l ajute la restituirea realelor dimensiuni ale construcţiei?

Înseamnă că perspectiva aceasta trebuie abandonată? Că ea nu mai poate avea nici o utilitate? Nu.

O scenă care se petrece în interior, o scenă de gen care se petrece în exterior, dar care are puţine personaje sau ale cărei personaje nu sînt dispuse pe planuri diferite, prea îndepărtate, nu sînt risipite, poate continua să utilizeze acest tip de perspectivă. Dar acest tip de perspectivă nu poate fi socotit punct de sosire, unicul, valabil oricînd etc. Nu e mai puţin adevărat că de multe ori, sub critica adusă perspectivei lineare monooculare se ascunde altceva şi anume intenţia de a sugera prin fragmentarea, prin deflagraţia imaginii, aceleaşi teze idealiste ale caracterului cazual, incomprehensibil, absurd al realului, şi acelaşi vertij iraţionalist care se complace în alienare.

De aceea, renunţarea la menţionata perspectivă trebuie judecată de la caz la caz; după efectul produs de imagine, după finalitatea pe care aceasta o mărturiseşte, după filozofia implicată în viziune. Căci sînt şi cazuri în care viziunea plurioculară, simultaneismul, peisajul sintetic, nu numai că sînt legitime, dar sînt şi singurele capabile să reflecte amploarea şi ritmurile vieţii noastre.

Am arătat care trebuie să fie poziţia noastră în problema moştenirii artistice. Dar poziţia noastră nu se conturează mai exact decît atunci cînd, atrăgînd atenţia asupra caracterului istoric, atragem atenţia şi asupra caracterului istoric al curentelor ivite de la impresionism încoace. Nici acestea nu sînt puncte de sosire. Cu atît mai mult cu cît ele marchează o dizoluţie.

A stabili, între toate, o egalitate, a le considera de o valoare asemănătoare, adică la fel de « preluabile », este o greşeală. Din tot ceea ce s-a succedat din Renaştere şi pînă azi, unele manifestări artistice au fost produsul aceleiaşi clase în descompunere, în agonie. « Preluarea » nu poate face abstracţie de acest lucru. Criticul nu poate trata la fel nici pe toţi artiştii care au creeat sau creează în cadrul unei orînduiri în agonie. Realitatea e dialectică. Pe lîngă « cîini de pază », pe lîngă rătăciţi, au existat şi există revoluţionari.

Ţinînd seama de toate acestea, precum şi de menţionatele distincţii între limbaj şi tehnică, între varietăţile de semne vizibile etc., să vedem în această lumină ce s-ar putea prelua din curentele ce s-au succedat de la impresionism încoace.

Credem că am arătat destul de limpede, de răspicat, cum trebue şi de ce trebue să respingem filozofiile şi esteticile pe care se înalţă aceste curente, de ce nu putem prelua nici limbajele care au fost emanate de asemenea impostaţii filozofice, estetice, cu atît mai mult cu cît noi nu trebue să lucrăm cu ecrane.

Dar, în afară de aceste necesare distincţii între artiştii care s-au succedat de la impresionism încoace — cine poate uita măreţia unui Van Gogh ca martor al omului? — trebue să ne aplecăm şi asupra altui fapt.

Căci, în succesiunea aceasta de curente s-au făcut uneori observaţii preţioase asupra semnelor, s-a procedat la analiza lor, s-au experimentat noi corelaţii etc. Asemenea rezultate pot fi preluate cu condiţia integrării lor într-un ansamblu orientat progresist, reflectînd o înţelegere justă a relaţiilor dintre artă şi realitate, a rolului social al artei, a lumii şi vieţii. Să dăm cîteva exemple. De ce nu am putea prelua, cum dealtfel am şi preluat, rezultatele aplicării în pictură a legii contrastului simultan şi a contrastului succesiv al culorilor, sau al formelor ieşite din armonia sau contrapunerea tonurilor calde şi reci infinit orchestrate şi modulate? Sau, sugerarea spaţiului prin distanţe cromatice, prin contrapuneri de planuri colorate? Este oare indiferent gestul care depune culoarea pe pînză, vigoarea, mişcarea, direcţia tuşei, îngustimea, grosimea ei, textura pastei etc.? Toate acestea nu orientează oare privirea noastră şi nu dau orientare însuşi spaţiului tabloului? Nu s-au imaginat oare şi nu se mai pot imagina noi raporturi între linie şi culoare, menite să sporească, atunci cînd nu sînt tratate pentru ele însele ci integrate cum se cuvine, expresivitatea? Nu s-a obţinut impresia de spaţiu multiplu şi activ, care aici se retrage, aici înaintează? Nu s-au creat oare noi modalităţi menite să reprezinte simultanul formelor vieţii contemporane? — etc. Sînt cîteva din rezultatele observaţiilor şi experienţelor impresioniştilor, ale lui Cézanne, Van Gogh, Leger, Picasso ş.a.

Sîntem împotriva filozofiei şi esteticii şi limbajului (ca ansamblu) care apare la Paul Klee. Dar în observaţiile şi cercetările lui asupra graficii, culorii, spaţiului, mişcării, există hotărît lucruri preţioase. Pictorul este şi un meseriaş care trebue să aibă scule, materiale, procedee tehnice puse la punct. E tot atît de adevărat faptul că el nu trebue să le absolutizeze, să le transforme într-o preocupare exclusivă.

Revenim astfel la problema integrării descoperirilor de laborator într-un ansamblu adresat omului şi slujirii acestuia.

Mai sînt şi alte probleme pe care merită să le analizăm în cursul acestui lung periplu. Una ar fi folosul pe care îl poate trage artistul din pătrunderea celorlalte arte, din sugestiile aduse de către acestea. Lectura este un racursiu de experienţă pentru cititor, un izvor de tropi sau figuri de stil care sugerează echivalări plastice, un mijloc de a pătrunde în intimitatea unor fenomene sociale, destine personale etc. Teatrul, cinematograful, dansul sînt alte izvoare de sugestii, o altă îmbogăţire vine din docu-

mentarea asupra stadiului în care se află cercetările de optică, tehnologia materialelor etc., etc. Dar, așa cum am subliniat, insistent, totul e valabilizat sau infirmat de poziția ideologică și de gradul de participație la realul contemporan.

O altă problemă care ar merita dezbătută ar fi aceea a neorealismului. Recunoscîndu-i meritele istorice, nu putem recomanda o preluare pe care nu o însoțește analiza critică. Fiindcă, neorealismul a fost sub raportul limbajului un fel de formație moleculară cu o coeziune foarte laxă între elemente expresioniste, de cubism umanizat etc., care, din această cauză, astăzi se dezagregă. De aceea un Guttuso meditează și reinterpretează astăzi arta unui Géricault sau Delacroix.

★

Știm că exprimarea noilor conținuturi de viață într-un limbaj nou e o operație cum nu se poate mai dificilă. Dar aceasta nu înseamnă că trebuie să ne îngreunăm singuri munca și să întîrziem prin înțelegeri greșite și confuze apariția roadelor.

Întemeindu-ne pe tot ceea ce a agonisit de-a lungul veacurilor arta care a vrut să slujească omul, artă care cuprinde și remarcabila creație romînească, valorificînd fiecare achiziție reală, a artei moderne, participînd cu luciditate și pasiune la realitate, desfășurîndu-ne formația ideologică, citind, privind, analizînd, dezbătînd problemele vieții, fructificînd tot ceea ce am realizat prin metoda realismului socialist în arta noastră de după Eliberare, artiști cu o înaltă conștiință istorică și deci etică, artiști angajați în construcția spirituală a omului și a noii noastre societăți romînești, noi vom creea imaginile în care ceilalți oameni vor găsi hrană spirituală, îndemn necontenit la autodepășire.

FORMA ȘI EXPRESIA UMANĂ ÎN ARTA LUI MICHELANGELO

(urmare din pag. 174)

a desfășurat o fantezie fără limite în reprezentarea omului, mergînd de la impulsele fiziologice cheltuite în mișcările cele mai variate ale ignuzilor, la viața spirituală și intelectuală care individualizează figurile și expresiile profeților și sibilelor. În interpretarea plină de fantezie a personajelor michelangelești, profeții par a fi văzuți cel mai unitar prin respectarea trăsăturilor dominante ale personalității lor biblice: agitația lui Isaia și Daniil, energia impetuoasă a vizionarului Ezechil, calmul lui Joel și Zaharia, tristețea profundă a profetului lamentațiilor, Ieremia.

În reprezentarea sibilelor, profetesele păgîne admise tacit de teologia medievală, fantezia lui Michelangelo trece de la frumoasele făpturi feminine ale sibilei din Eritreea, din Delfi și Libia, la bătrîna sibilă din Persia și la giganta sibilă din Cume, cu faciesul și musculatura unui atlet.

Măreția operei plafonului a fost apreciată de spectatorii contemporani ei prin termenul « terribilata » nemaiacordat pînă atunci unei opere artistice. Aceeași apreciere putea fi făcută și asupra sculpturii lui Michelangelo din perioada care a urmat terminării plafonului Sixtinei și în special asupra operelor din imediata apropiere în timp (1513—1516) care par a fi coborîte din aceeași lume, Moise, un alt Iehova și sclavii, înrudiți corporal și sufletește cu ignuzii.

Aceste lucrări au fost începute după moartea lui Iuliu II (1513 — în anul descoperirii plafonului Sixtinei) și marchează începutul executării legatului « mormîntului », povara care împreună cu suferințele morale produse de devastarea Italiei de către invadatorii străini l-a dus în cîțiva ani în pragul ruinei fizice și morale, culminînd cu criza fugii la Veneția, din 1529.

Creația acestei lungi și dureroase perioade poartă amprenta unor mari chinuri morale și ale unui psihic care după mărturia lui Condivi avea semnele unui dezechilibru cu alternanțe între stări de intensă depresiune și stări de excitație însoțite de exaltarea afectivității și a forțelor de creație. De această dispoziție sufletească sînt legate operele destinate mormîntului lui Iuliu II, statuia gigantă a lui Moise și sclavii (aflați astăzi la Luvru), apoi mormîntul Medicilor.

Statuia Moise, de mai multe ori lăsată și reluată pînă la terminare, este personificarea energiei morale sub forma teribilei mîini poruncitoare. Personajul, dezlegat de orice trăsături accidentale, amintește de măreția trăsăturilor lui Iehova, din Capela Sixtină. Musculatura în tensiune și atitudinea corpului cu direcția membrelor în contraposto, arată dezlănțuirea iminentă a unei energii supraumane.

În aceiași ani (1514—1516) Michelangelo sculptează Sclavul eroic și Sclavul murind în care, după Condivi, Michelangelo a intenționat să personifice « artele liberale, pictura, sculptura și arhitectura, cu atributele lor », sfîrșite și înmormîntate odată cu protectorul lor, Iuliu II *). Este posibil ca în aceste lucrări Michelangelo să fi întruchipat sensurile mai largi și mai adînci ale suferinței umane, sau poate sensul propriei sale tragedii, în cele două ipostaze ale unei descurajări și prăbușiri totale sau ale unei revolte active, plină de energie.

Lucrările din aceeași epocă, făcute în afara acestui sentiment patetic — observă un istoric de artă — au rămas reci și fără o valoare deosebită, cum este Cristul din Santa Maria Minerva (1519—1520), în care înfățișează un frumos corp gol, cu modelajul muscular bogat, amintind de statuara antichității tîrzii.

Aceleiași perioade de zbucium (1520—1522) sau perioadei mai tîrzii (1530—1533) a lucrărilor mormîntului Medicilor aparțin cei patru sclavi giganți, ajunși mai tîrziu în grădinile Boboli din Roma (actual în Academia din Florența).

Toate cele șase lucrări, reprezentînd sclavii, sînt legate prin același tragic sentiment, exprimat în formele și atitudinile variate ale personajelor, cu intensități deosebite ale tonusului muscular, mijloc de expresie pe care Michelangelo l-a mînuit cu o înțelegere genială.

Sclavul murind, comparat cu Adam de pe plafonul Sixtinei, oferă contrastul între însuflețirea formelor și pierderea forțelor fizice și morale prin prăbușirea tonusului muscular evidentă în atitudinea corpului și în formele musculare cu reliefuri atenuate, ca într-o sincopă ideală și perpetuă.

---

*) În acest caz maimuța, simbolul imitației, schițată la picioarele sclavului murind, ar indica intenția personificării picturii.

Sclavul înlănțuit luptînd eroic împotriva legăturilor, are, dimpotrivă, corpul contorsionat și formele musculare cu reliefurile puternice ale activității. Figura sa exprimă gravitate tristă a unui efort fără nădejde de izbîndă.

Sclavii grădinilor Boboli, închiși parțial în blocul de marmoră, exprimă prin același limbaj al nuanțării tonusului și atitudinilor, rezistența în diverse grade la povara apăsătoare, mergînd pînă la formele prăbușirii totale. Această imagine a omului a fost considerată de către Rodin ca fiind caracteristică viziunii lui Michelangelo și opusă concepției antice asupra reprezentării omului în plastică. Dubla balansare a umerilor și șoldurilor, în statuara antică, aplombul unind mijlocul gîtului cu sprijinul unic, convexitatea torsului care primește și repartizează lumina uniform, traduc liniștea, echilibrul și bucuria de viață. La Michelangelo dimpotrivă, dispar golurile dintre membre, iar statuia are forma unei console cu capul, trunchiul și genunchii îndoiți înainte, creînd umbre în concavități. Această tehnică a expresiei opusă celei antice « arată retragerea dureroasă a ființei în ea însăși, energia neliniștită, voința de acțiune fără succes, martiriul ființei torturată de aspirațiile nerealizabile ». Această semnificație umană mai largă simbolizînd înlănțuirea morală care se desprinde din sclavii lui Michelangelo trece înaintea intenției alegorice a personificării provinciilor italiene cucerite de Iuliu al II-lea.

Destinul a făcut ca o nouă lucrare, mormîntul Medicilor (1520—1534) să fie creată în aceleași dureroase condiții, ale unor evenimente politice și sociale potrivnice meditației și echilibrului sufletesc al artistului. Monumentul proiectat la cererea cardinalului Iuliu de Medici (1520) este început și terminat prin grija aceleiași personalități devenită papa Clement VII. Prin modificarea planului inițial care trebuia să cuprindă mormîntul lui Laurențiu Magnificul, al fratelui său Giuliano, al lui Leon al X-lea și al lui Clement VII însuși, opera lui Michelangelo, — una din cele importante — a rămas să eternizeze memoria unor personaje minore din familia de Medici, morți de timpuriu, Laurențiu de Medici duce de Urbino și Giuliano de Medici duce de Nemours *). Cele două personaje stau față în față în cîte o nișă din pereții opuși ai arhitecturii interioare sobre a capelei, veghiați de « Madona medicee », așezată între doi sfinți (Cosma și Damian) *) pe peretele opus altarului.

Giuliano, în armură romană, cu mîinile sprijinite pe bastonul de comandă, este pregătit pentru o acțiune iminentă, vizibilă în tonusul corporal și vivacitatea mișcării. La picioarele sale stau statuile alegorice, Ziua și Noaptea.

Laurențiu II în contrast cu primul, cu capul sprijinit pe mînă și fața umbrită misterios de veziera căștii, cu corpul și membrele relaxate, este cufundat într-o meditație profundă care a atras personajului portretizat denumirea | « il pensieroso » — gînditorul. El este însoțit de alegoriile Crepusculul și Aurora.

Interpretările foarte variate date înfățișării enigmatice a celor doi Medici și alegoriilor însoțitoare au relevat totdeauna contrastele polare ale personajelor: meditația (Laurențiu), activitatea (Giuliano), viața (Aurora și Ziua) și Moartea (Crepusculul). Este foarte probabil ca Michelangelo să fi voit să semnifice, prin cele patru alegorii, curgerea continuă a timpului « il tempo che tutto consuma » — timpul care nimicește totul, cum s-a exprimat singur, și destinul trecător al făpturii umane, odată cu simbolul vieții, Madona cu pruncul. Este sigur că în contrastul expresiei acestor personaje create în cea mai zbuciumată perioadă a existenței sale, se reflecta însăși starea sa de spirit oscilînd dureros între impulsul vital, activ și creator, și intensa depresiune afectivă.

Cu mormîntul Medicilor, și îndeosebi cu cele patru alegorii, Michelangelo ajunge în sculptură la culmile atinse în decorația plafonului Sixtinei.

Personajele au căpătat, ca și cele din Capela Sixtină, înfățișarea michelangelească și formele corporale ample « divine », ale unei umanități aproape fără vîrstă și sex, instrument ideal al expresiei existenței morale. Subtilele diferențieri expresive redate prin diferențe de tonus și atitudini, deosebesc somnul profund al Nopții, repliată asupra ei însăși și ridicarea de abia schițată a Aurorei. De asemenea, cu o anatomie foarte puțin deosebită, Michelangelo sugerează ziua și activitatea în persoana matură al cărei cap străjuiește ridicat ca un astru deasupra umărului și crepusculul în corpul presenil relaxat cu capul înclinat în jos, ca un apus. Cele patru alegorii considerate de contemporani « divine » reprezintă deplina eliberare a gîndirii, aspirațiilor și zbuciumului lui Michelangelo.

În sculptura Victoria (1523—1530) a cărei destinație pentru mormîntul Medicilor nu este sigură, armonia formei și expresiei este părăsită în favoarea principiilor abstracte ale compoziției după care figurile trebue să fie « piramidale e serpentinate ».

În același timp în lucrarea David (1530—considerat Apolo) și mai ales în Copilul accroupi (1530—Leningrad) destinat probabil a fi fost o cariatidă în capela Medicee, simplificarea formelor, modelajul în tehnica cizelării incomplete și mișcarea personajului, amintesc de sclavii grădinilor Boboli și anunță operele cele mai tîrzii din sculptura sa.

Viziunea lui Michelangelo asupra omului cîștigă proporții gigantice în Judecata din urmă (1536—1541), operă comandată de papa Paul al III-lea (Farneze, succesorul lui Clement al VII-lea) pentru peretele altarului din aceeași capelă Sixtină, în care încheiase lucrările plafonului cu peste 25 de ani înainte. Ca și impresia uluitoare produsă de primul contact cu această operă, descoperirea judecății în 1541 a fost primită « con stupore e maraviglia di tutta Roma ».

Imensa suprafață cuprinde o aglomerație tumultuoasă de corpuri goale cu forme de giganți în mișcările cele mai îndrăznețe*). În vibrația intensă de umbră și lumină a corpurilor care domină prima impresie, se poate distinge, la o analiză, împărțirea compoziției în trei zone amintind de cele trei regnuri ale lui Dante și vag de ordonarea iconografiei tradiționale medievale. Forța creatoare a lui Michelangelo nu recunoaște însă nici o influență și nu are nici o stavilă în imaginația unei lumi supranaturale care devine domeniul pur al expresiei. Formele umanității sale nu poartă alte semne de diferențiere în afară de cele ale expresiei, de la îngerii zonei superioare, la trupurile celor înviați. Nudul nu mai are semnificația obișnuită. Corporalitatea este depășită prin forța spirituală care creează vîrtejul ascensiunii aleșilor, prăbușirea damnaților și animă cetele fericiților și martirilor din jurul figurilor centrale unde Crist prin mișcarea și gestul violent semnifică teribila lovitură morală, iar Fecioara prin atitudine și expresia figurii, groaza și compătimirea. Insera-

---

*) Cei doi Medici sînt primii din familia burgheză care au fost ridicați la ranguri nobiliare. Giuliano a fost fratele lui Leon X, primul papă mediceu, iar Laurențiu a fost nepotul magnificului.

*) S-tul Cosma, operă a lui Giovanni Montorsoli și S-tul Damian, operă a lui Raffaello da Montelupo.

*) Draparea personajelor Judecății din urmă a fost ordonată de către papa Paul IV în 1555 și terminată sub urmașul său, Pius V. Lucrarea a fost efectuată de un elev al lui Michelangelo, Daniele de Volterra, supranumit pentru aceasta « braghettone » — pantalonarul.

rea personajelor lucrării în istorie este destul de vagă în ceea ce privește trăsăturile realiste. Exegeza bogată a lucrării a scos la iveală multiple aluzii de la cele privind contemporaneitatea, cu Pietro Aretino, și cardinalul Biagio da Cesena, la figurile istorice sau legendare: Beatrice, Paolo și Francesca și Dante însuși împreună cu Virgiliu. Măreția lucrării constă în gama inepuizabilă de expresii, realizată cu o înțelegere neîntîlnită încă, îndeosebi pentru expresia afectelor legate de instinctele de conservare și de apărare: spaima, groaza și a emoțiilor depresive, date de tragicul existenței vremelnice, tristețea profundă, disperarea.

Mînuind cu o mare măiestrie reacțiile tonice emoționale, ca și nuanțele de tonus cuprinse între extrema încordare și pierderea totală a forței musculare, împreună cu atitudinile legate de aceste stări, Michelangelo a creat în Judecata din urmă tabloul cel mai emoționant al destinului umanității desfășurat între actul ridicării la viață, în învierea morților și al descompunerii și morții, în cetele damnaților.

Judecata din urmă a fost considerată ca opera de trecere de la formele clasice ale Renașterii la formele manierismului și îndeosebi la acele forme de manierism în care anatomia hipertrofiată devine informă, iar expresia și mișcarea atinge iraționalul și convulsivul. Această artă anticlasică al cărei început a fost făcut chiar de contemporanii săi, pictînd « alla maniera di Michelangelo » recunoaște ca un prim model, ultimele opere ale picturii lui Michelangelo, în special frescele Capelei Pauline, Conversiunea S-tului Pavel (1542—1545) și Crucificarea S-tului Petru (1546—1550) în care Michelangelo atinge « supranaturalul », « teribilul », și « groaznicul », și în care deformația, tensiunea expresivă și iraționalul compoziției ating apogeul, « demonizînd fața armonică a Renașterii ».

Ultimele opere în sculptură ale lui Michelangelo poartă semnele acestei tendințe a expresivității extreme îndrăznită mai întîi în pictură, după cum opera majoră a sculpturii sale, mormîntul Medicilor, primise de la pictura plafonului Capelei Sixtine, forța și originalitatea concepției formelor și expresiei corpului.

Pieta din domul din Florența (1548—1555) creată după moartea Vittoriei Colonna (1547) căreia îi închinase pasiunea sa tîrzie și unele din cele mai frumoase sonete, și mai ales straniul grup numit Pieta Rondanini (1555—1564), reprezintă, chiar și prin tehnica tratării marmurii, încercarea de dematerializare a formelor și de exprimare a meditației sale dureroase asupra morții prin umbră și lumină. Dezlegarea formei de caracterul particular, înălțarea la caracterul uman universal, trecerea sa din caducitate într-o regiune eternă a artei a atins cu această operă limitele posibile ale echilibrului clasic.

Michelangelo a conceput forma și expresia umană prin prisma unui principiu estetic nou. El depășește perfecțiunea echilibrului biologic al antichității clasice, creînd perfecțiunea nouă a expresiei. Dimensiunile interioare impunătoare ale omului Renașterii sînt exprimate de el prin formele unei corporalități aproape dezlegată de semnele fizice ale apartenenței sale antropologice și biotipologice. Cei ce n-au înțeles valoarea simbolică a acestei înfățișări, au considerat Capela Sixtină „o odae cu oameni goi" (papa Adrian al IV-lea, urmașul lui Iuliu X), au vrut să distrugă complet opera picturală a lui Michelangelo (papa Paul IV, succesorul lui Paul III) sau au dat ordin să se ascundă sub draperii, detaliile anatomice, pe care conștiința lor le proiecta în realitatea concretă (Paul VI).

Cei ce au înțeles în opera sa « l'ardente desiderio verso le sfere superiori verso le idee » — aspirația fierbinte către sferele înalte, către idee — l-au considerat « divino » — divinul — iar forma artei sale a devenit un motiv al artei europene, transformat creator încă de la începuturile noului drum, în opera lui Tintoretto sau El Greco.

Întruchipînd prin forma și expresia umană aspirațiile spirituale ale omului și motivul dramatic al efortului propriei sale depășiri, opera lui Michelangelo înfruntă curgerea timpului, și trăiește într-o actualitate perpetuă, alcătuind izvorul nesecat al unei înalte învățături morale și plastice.

CRONICA

Între 25 aprilie și 31 mai a fost organizată sub auspiciile Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea Artiștilor Plastici din R.P.R., în sala Dalles Expoziția retrospectivă « Alexandru Ciucurencu ».

Artistul a expus peste 120 de lucrări printre care: La oglindă (1931), Flori (1932), Autoportret (1933), Portret (1936), Nud în fotoliu (1936), Studiu de culoare (1937), Femeie citind (1938), Căruță cu cai (1939), Femeie culcată citind (1939), Spălătoreasă (1940), Peisaj de toamnă (1940), Mama artistului (1940), Jucătorii de șah (1940), Peisaj (1940), Natură statică cu flori, carte și tuburi de culoare (1941), Femeie în interior (1941), Balerină (1943), Femeie cu chitară (1943), Femeie în gri (1944), Consultînd ghidul (1945), Interior (1945), Spălătoreasă (1945), Pădure (1946), Treeriş (1947), Sonia Cluceru (1948), Ana Ipătescu (1949), Portretul compozitorului Ion Dumitrescu (1951), Peisaj din Grădișrea (1953), Epilogul răscoalei (1957), Peisaj din Tîrnovo (1957), Portretul regizorului Sică Alexandrescu (1959), Portul Constanța (1960), Gheorghe Belu—Erou al muncii socialiste (1961), Natură statică cu lalele și pipă (1962), Peisaj Breaza-Comarnic (1962), Seră la Căciulați (1963), 1 Mai (1963), 13 Decembrie 1918 (1963), Valea Prahovei (1963) etc.

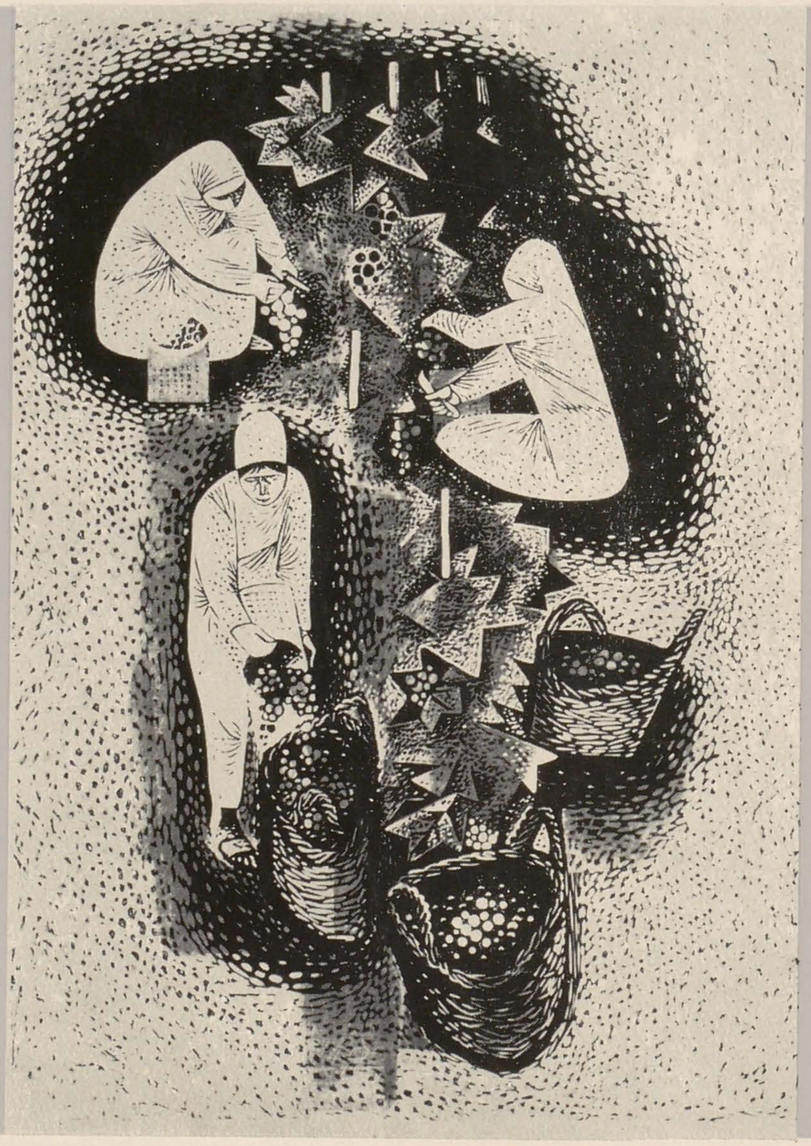
★

La Școala Superioară de Partid « Ștefan Gheorghiu » a fost organizată de către Muzeul de Artă al R.P.R., între 28 aprilie și 10 iunie, Expoziția de pictură contemporană.

Au fost expuse 24 de lucrări semnate de: Alexandru Ciucurencu, Marius Bunescu, Spiru Chintilă, Gheorghe Labin, Brăduț Covaliu, Aurel Ciupe, Ștefan Szönyi, Camil Ressu, Ion Țuculescu, Nicolae Popa, Vasile Pintea, Petre Hîrtopeanu, Gheorghe Zidaru, Vasile Melica, Traian Brădean, Dan Hatmanu, Dem. Iordache, Niculina Delavrancea-Dona, Ion Mătăsăreanu, Traian Vasai, Răzvan Stoica și Hrandt Avachian.

ПОДПИСИ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. Голова Давида. Деталь статуи Давида. 1501—1504. Флоренция, Академия 162
МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. Раб-герой. 1514—1516. Париж, Лувр 167
МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. Адам и Ева. Деталь композиции «Первородный грех и изгнание из рая». 1509—1510. Сикстинская капелла 168
МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. Умирающий раб. 1514—1516. Париж, Лувр 4 169
Раб «Бородатый гигант» из садов Боболи. 1530—1533 (Ныне во Флоренции, Академия) 169
МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. Распятие Гамана. Деталь композиции «Эсфирь и Гаман», 1511. Сикстинская капелла 170
МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. Святой Матвей. 1505—1506. Флоренция, Академия 170
МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. Мойсей. 1513—1516. Деталь. Рим, Санпьедро ин Винколи 171
МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. «Пьета Ронданини». 1555—1564. Милан, Дворец Сфорца 172
МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. Деталь «Сотворение солнца и луны». 1511. Сикстинская капелла 173
МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. Декоративная фигура «Игнудо». 1509—1510. Сикстинская капелла 174
ЛУЧИАН ГРИГОРЕСКУ. Девочки за чтением. Масло 176
ЛУЧИАН ГРИГОРЕСКУ. Дуб на берегу Няжлова. Масло 177
ЛУЧИАН ГРИГОРЕСКУ. Собор Богоматери. Масло 178
ЖУЛЬ ПЕРАХИМ. Портрет Марчелы Кордеску 179
МАРЧЕЛЛА КОРДЕСКУ. « La belle et la bâte » (Красавица и животное) 180
МАРЧЕЛЛА КОРДЕСКУ. Иллюстрация 180
МАРЧЕЛЛА КОРДЕСКУ. Иллюстрация к «Песня возмущения, любви и смерти» Джео Богзы 180
МАРЧЕЛЛА КОРДЕСКУ. Гроза 181
МАРЧЕЛЛА КОРДЕСКУ. Индустриализация. Декоративное панно 182
МАРЧЕЛЛА КОРДЕСКУ. Илустрацим 183
МАРЧЕЛЛА КОРДЕСКУ. Проект декорации для балетного спектакля 183
МАРЧЕЛЛА КОРДЕСКУ. Иллюстрация 183
БОРИС ЛЕОНОВИЧ. Сварщик 184
ИОАНА КАССАРДЖАН: Девушка 185
СИЛВЯ РАДУ: Портрем 185
МАКС ЛИНДНЕР. Во время бомбежки 189
МАКС ЛИНДНЕР. Танец девушек 190
МАКС ЛИНДНЕР. Мадрид, 1937 191
МАКС ЛИНДНЕР. Молодежь 191
МАКС ЛИНДНЕР. Не забывайте их! 192
МАКС ЛИНДНЕР. Две войны — две вдовы 192
МАКС ЛИНДНЕР. В лодке 192
МАЙОЛ. Ню 193
К. БРЫНКУШ. Колонна бесконечности 194
АРП. Бесконечная колонна 194
АДАМ. Скульптура для музея в Гавре 194
ПИКАССО. Купальщики 195
Д. ПАЧУРЯ. Великан. Камень 195
КОРНЕЛ МЕДРЯ. Материнство 196
МИМИ ШАРАГА-МАКСИ. Индустриальный пейзаж. Масло 197
МИМИ ШАРАГА-МАКСИ. Натюрморт. Масло 197
ДУРЕ ДИОДОР. Кузня 198
ТЕОДОР СИМИОНЕСКУ. Натюрморт с грушами 198
ИОСИВ КОВА. РНР — страна мирного строительства. Плакат 199
ИОСИФ КОВА. 8000 кг с гектара! Плакат 199
ИОСИФ КОВА. Все новые кварталы! Плакат 199
ИОСИФ КОВА. Ни одного дома без книги! Плакат 199
СЕРВАТИУС. Любовь. Дерево 200
СЕРВАТИУС. Кариатида. Деталь. Дерево 201
ИОН СИМА. Автопортрет. Масло 201
ГЕОРГЕ ВЫНЭТОРУ. В порту Тульча. Масло 202
РЕНАТО ГУТТУЗО. Из цикла « gott mit uns » 203-204
Царские лучники Суса. XVI в. д.н.э. 206
Римская колесница 207

EXPLICATION DES IMAGES

MICHELANGE : La tête de David, détail de la statue de David, 1501—1504, Florence, Academia 162
MICHELANGE : L'esclave héroïque, 1514—1516, Paris, Louvre 167
MICHELANGE : Adam et Eve, détail de la composition le Peché original et le Bannissement du Paradis, 1509—1510, la Chapelle Sixtine 168
MICHELANGE : L'esclave mourant, 1514—1516, Paris, Louvre. 169
L'esclave, le « géant barbu » des jardins Boboli, 1530—1533, (actuellement a Florence, Academia) 169
MICHELANGE : Haman crucifié, detail de la composition Esthère et Haman, 1511, la Chapelle Sixtine 170
MICHELANGE : Saint Mathieu 1505—1506? Florence, Academia 170
MICHELANGE : Moïse, 1513—1516, détail, Roma, San Piedro à Vincoli 171
MICHELANGE : La Pieta Rondanini, 1555—1564, Milano, Château Sforza 172
MICHELANGE : Détail de la création du soleil et de la lune, 1511, la Chapelle Sixtine 173
MICHELANGE : Figure décorative « Ignudo » 1509—1510, la Chapelle Sixtine 174
LUCIAN GRIGORESCO : Jeunes filles lisant — huile 176
LUCIAN GRIGORESCO : Chêne sur la rive du Neajlov — huile 177
LUCIAN GRIGORESCO : Notre Dame — huile 178
JULES PERAHIM : Le portrait du Marcela Cordesco 179
MARCELA CORDESCO : La Belle et la Bête 180
MARCELA CORDESCO : Illustration 180
MARCELA CORDESCO : Illustration au « Chant de la revolte, de l'amour et de la mort » par Geo Bogza 180
MARCELA CORDESCO : Tempête 181
MARCELA CORDESCO : « L'industrialisation », panneau décoratif 182
MARCELA CORDESCO : Illustration 183
MARCELA CORDESCO : Projet de décor pour un spectacle de ballet 183
MARCELA CORDESCO : Illustration 183
BORIS LEONOVICI : Soudeur 184
IOANA KASSARGIAN : Jeune fille 185
SILVIA RADU : Portait 185
MAX LINGNER : Pendant le bombardement 189
MAX LINGNER : La danse des jeunes filles 190
MAX LINGNER : Madride 1937 191
MAX LINGNER : Jeunes gens 191
MAX LINGNER : Ne les oubliez-pas ! 192
MAX LINGNER : Deux guerres, deux veuves 192
MAX LINGNER : Dans la barque 192
MAILLOL : Nu 193
C. BRÂNCUȘI : La colonne sans fin 194
ARP: La colonne sans fin 194
ADAM : Sculpture pour le Musée du Hâvre 194
PICASSO : Les baigneurs 195
D. PACIUREA : Le géant — pierre 195
CORNEL MEDREA : Maternité 196
MIMI ȘARAGA-MAXY : Paysage industriel — huile 197
MIMI ȘARAGA-MAXY : Nature morte — huile 197
DURE DIODOR : Atelier de forgerie 198
THEODOR SIMIONESCO : Nature statique avec des poires 198
JOSIF COVA : La République Populaire Roumaine, pays des édifications pacifiques — affiche 199
JOSIF COVA : 8000 kos par ha. — affiche 199
JOSIF COVA : Toujours de nouveaux quartiers — affiche 199
JOSIF COVA : Pas de maison sans un livre — affiche 199
JENÖ SZERVATIUSZ : L'amour — bois 200
JENÖ SZERVATIUSZ : Cariatide (détail) — bois 201
ION SIMA : Autoportrait — huile 201
GHEORGHE VÎNĂTORU : Au port de Tulcea — huile 202
RENATO GUTTUSO : Du cycle « Gott mit uns » (« Dieu avec nous ») 203-204
Les archers du roi. Susa. XVI-e siècle (avant notre ère) 206
Le char romain 207